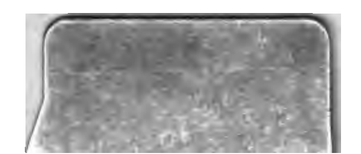

600029923V





[redacted]

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

TOME PREMIER.

DICTIONNAIRE
DES ARTS
DE PEINTURE,
SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. WATELET, de l'Académie Françaiſe, Honoraire de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture; & M. LÉVESQUE, de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Peterſbourg.

TOME PREMIER.



A PARIS,
Chez FUCHS, Libraire, Quai des Auguſtins, au coin de la rue Gît-le-Cœur, N°. 28.

De l'Imprimerie de PRAULT l'aîné, Quai des Auguſtins.

M. DCC. XCII.

AVERTISSEMENT

Par M. Levesque, Aggrégé à l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, Continuateur du Dictionnaire des Beaux-Arts commencé par M. Watelet, de l'Académie Françoise.

L'étude des Beaux-Arts, qui avoit partagé avec celle des Lettres la première jeunesse de M. Watelet; deux voyages qu'il avoit faits en Italie, les liaisons qu'il avoit toujours entretenues avec des artistes distingués par la réunion des connoissances & des talens, une pratique constante de la gravure qui avoit égalé le nombre de ses ouvrages en ce genre à ceux que peut produire un graveur laborieux, des essais multipliés dans l'art de modeler & de peindre, un style agréable & ingénieux, une rare persévérance au travail, le fai-

ſoient regarder comme l'homme le plus capable d'établir & développer dans un Dictionnaire la théorie & la pratique des arts ſoumis au deſſin. Ses connoiſſances acquiſes inſpiroient une juſte confiance en ſes principes, & le caractère de ſon eſprit faiſoit prévoir que les graces couvriroient de fleurs l'aridité des préceptes.

On a vu plus d'une fois, il eſt vrai, le public trompé dans ſes eſpérances, lorſque les écrivains dont il s'étoit hâté d'applaudir les promeſſes & les efforts eurent publié leurs ouvrages. Mais ici l'attente publique n'étoit pas ſeulement fondée ſur une eſtime vague, & ſur des préſomptions incertaines. Déjà depuis long-temps M. Watelet avoit donné ſon poëme de l'*Art de peindre*, & ſi les juges ſévères y avoient deſiré plus de poéſie de ſtyle, plus de mouvement & de chaleur, on avoit rendu juſtice à la ſagacité de ſes vues, à la juſteſſe de ſes principes, & l'on avoit ſur-tout goûté les obſervations qui ſe trou-

voient à la ſuite de ſes vers. « Les règles » & les principes du goût », dit un homme qui a lui-même beaucoup de goût & d'eſprit, « y ſont développés avec une pré» ciſion, une clarté, une grace même » qu'on ne trouve dans aucun autre ou» vrage ſur les arts (1) ». Mais ce qui donnoit encore une idée plus complette de ce que ſeroit ſon dictionnaire, c'étoit les articles qu'il avoit fournis à la première Encyclopédie, & qui faiſoient attendre avec impatience ceux qui devoient completter la théorie & la pratique des arts.

Auſſi, peu de tems après la mort de M. Watelet, l'homme de lettres que nous venons de citer, ne craignoit-il pas de s'exprimer en ces termes ſur le Dictionnaire des Beaux-Arts : « ouvrage pré» cieux, diſoit-il, non-ſeulement aux

(1) Article de Nécrologie par M. Suard, de l'Académie Françoiſe, inſéré dans le Journal de Paris, du 28 Janvier 1786. M. Watelet étoit mort le 12 du même mois, *en croyant s'endormir.*

» jeunes artiſtes pour leſquels il a été
» compoſé, mais encore pour tout
» homme à qui le ſentiment des arts n'eſt
» pas étranger. On y trouve le réſultat
» des études & des réflexions d'un homme
» d'eſprit & de goût, paſſionné pour les
» arts, & qui a paſſé ſa vie à les cultiver,
» à en obſerver les effets, & à en com-
» parer les productions. On y aimera ſur-
» tout cet amour ſincère des arts que tant
» d'amateurs jouent, & que ſi peu ont au
» fond de leur ame, qui eſt ſi propre à
» donner du poids aux préceptes en ſe
» communiquant, parce que les hommes
» ſont toujours plus prêts à partager les
» ſenſations des autres, qu'à adopter leurs
» opinions ».

M. Watelet s'occupoit depuis un grand nombre d'années de cet ouvrage, mais avec les fréquentes & longues diſtractions que lui cauſoient des eſſais multipliés de gravure dans la manière de Rembrandt, & diverſes compoſitions en vers & en proſe,

entre lesquels il partageoit son activité : car son ame, toujours ardente en un corps languissant, ne lui permettoit de se reposer d'un travail que par d'autres travaux. Souvent il interrompoit un ouvrage commencé pour se livrer à un nouvel ouvrage, qui étoit bientôt interrompu lui-même pour une idée nouvelle. C'est ainsi qu'une vie assez longue, & constamment occupée, n'a produit qu'un petit nombre d'ouvrages terminés.

Depuis plus de deux ans M. Watelet avoit abandonné son Dictionnaire, toujours dans le dessein d'y revenir; & en effet, la dernière matinée de sa vie, loin encore de prévoir sa fin, il se remit à cet ouvrage & en écrivit d'une main mourante quelques phrases peu claires par elles-mêmes, & qui paroissent être la suite d'un article dont on n'a pas retrouvé le commencement. Ses amis croyoient que son travail étoit fini, ou que du moins il ne restoit plus à faire qu'un petit nombre

d'articles peu importans, & qui ne tenoient pas immédiatement aux arts. Le commencement étoit imprimé depuis long-tems jusqu'à l'article *Conférence* inclusivement. On fut surpris, quand on put avoir communication de ses papiers, de voir que même la lettre C, déjà en grande partie imprimée, n'étoit pas complettement remplie, & qu'il y manquoit entr'autres deux articles capitaux, (1) *Composition* & *Couleur*. La lettre D devoit fournir au moins dix-sept articles (2) & n'en offroit qu'onze. On ne trouvoit, pour certaines lettres assez riches en expressions qui appartiennent à la nomenclature des arts, qu'un ou deux articles. M. Watelet n'avoit rien laissé sur la sculpture, rien sur la gra-

(1) On a été obligé de placer l'article *Composition* après l'article *Conférence* qui étoit déjà imprimé. Jusqu'à cet article *Conférence* tout l'ouvrage est de M. Watelet, & n'est point signé. Chacun des articles suivans sera signé du nom de son auteur.

(2) Suivant la nomenclature qu'en avoit dressé M. Watelet lui-même.

vure que le ſeul article qui ſe trouve dans l'ancienne Encyclopédie, rien ſur la partie pratique des arts.

Une portion conſidérable du court eſpace que la nature a permis à l'homme de parcourir ; treize années entières de ma vie conſacrées ſans relâche à l'étude & à la pratique de l'un des arts qui dépendent du deſſin, m'ont donné la confiance d'accepter la propoſition qui m'a été faite de remplir les lacunes laiſſées par M. Watelet. Ce n'eſt pas que je croie avoir acquis le droit de donner impérieuſement des préceptes aux artiſtes ; mais j'ai du moins l'avantage d'avoir appris leur langue, de ne pas ignorer les principes que les plus ſages d'entr'eux ont établis, approuvés ou pratiqués, de connoître une partie de leurs procédés, de tenir quelques anneaux qui peuvent m'aider à ſuivre la chaîne entière des arts : j'en ai pratiqué un ſeul par état ; mais j'ai fréquenté, j'ai entendu, j'ai vu pratiquer des artiſtes dans tous les gen-

res, & j'ai pu me rendre leur théorie familière.

Ce ne ſera pas moi qui parlerai ; ce ſeront des artiſtes célèbres qui, par ma voix, parleront aux artiſtes. Tous ceux qui ont écrit ſur leur art, depuis Léonard de Vinci juſqu'à nos jours, ſeront conſultés ; je rapporterai même ſouvent des paſſages de leurs ouvrages. Les connoiſſances que j'ai acquiſes me ſerviront ſeulement à diſtinguer dans leurs opinions, ce qui n'eſt que le ſentiment particulier de l'homme, de ce qui peut être regardé comme principe de l'art. Je ne négligerai pas non plus de relire les écrits de quelques amateurs célèbres, tels que Félibien & de Piles, parce qu'ils n'ont été ſouvent que les échos d'artiſtes reſpectables. C'eſt encore ici que les connoiſſances que j'ai priſes des arts ne me ſeront pas inutiles ; elles m'aideront à ne pas confondre quelques opinions au moins douteuſes de ces deux amateurs, avec les principes ſolides

que Félibien devoit à ſon commerce avec le Pouſſin, & de Piles à ſes liaiſons avec Dufreſnoy.

» On a jugé que le goût de M. Wa-
» telet étoit trop timide, & ſes vues ré-
» trécies par des préventions nationales «. C'eſt ainſi que s'exprime le premier homme de lettres qui a répandu des fleurs ſur ſa tombe (1). Je ne diſſimulerai pas que ce reproche me ſemble ne pas manquer de fondement. L'eſtimable amateur avoit vu l'antique & l'Italie; mais on apperçoit qu'il n'avoit pas une eſtime aſſez profondément ſentie pour Rome & pour l'antique. Ce n'eſt pas lui qu'il faut accuſer, mais le tems où il avoit pris naiſſance. Les impreſſions reçues dans la jeuneſſe ſont ineffaçables, &, dans la jeuneſſe de M. Watelet, notre école avoit plus que jamais le défaut d'être purement françoiſe : défaut, ſans doute, capital, puiſque le

(1) M. Suard, dans l'article de Nécrologie déjà cité.

lui les chefs-d'œuvre des Grecs & des Romains & ceux des grands maîtres des écoles inférieures, qu'il reconnoîtra s'il est destiné par la nature à se placer dans la première classe des maîtres de l'art, ou s'il ne doit aspirer qu'à tenir un rang honorable dans des classes moins sublimes.

Quoique nos idées ne se rapportent pas à tous les égards avec celles de M. Watelet, nous respecterons tous les articles qu'il a laissés manuscrits, & nous nous ferons un devoir de les publier tels qu'ils sont sortis de sa plume ; c'est un hommage que nous devons à l'estime que l'auteur avoit méritée. Quelquefois nous ajouterons un nouvel article sous le même mot, pour suppléer à ses omissions, ou pour poser des principes plus universellement avoués ; quelquefois nous nous contenterons d'avoir établi dans d'autres articles des principes contraires aux préventions qui trop longtems ont eu force de loi dans l'école françoise. Mais nous devons avertir ici

qu'il est très-rare que les préceptes énoncés par M. Watelet ne soient pas conformes à la plus saine doctrine de l'art.

Comme tous les hommes n'ont pas reçu de la nature les mêmes dispositions, les mêmes penchans, nous nous garderons bien d'embrasser un systême, & de nous montrer exclusifs. Persuadés que l'expression (1) & la pureté du dessin forment les deux plus nobles parties de l'art, nous ne rebuterons pas cependant les jeunes artistes que la nature a principalement destinés à d'autres parties, & nous traiterons de toutes avec le plus grand soin. Il n'en est aucune qui, portée à un haut degré, ne puisse procurer beaucoup de

(1) Qu'on ne pense pas que nous resserrons les limites de l'art en le bornant à la pureté du dessin & à l'expression, puisque l'expression portée au plus haut degré doit résulter de la composition, des draperies, des accessoires & de la couleur. Les artistes qui ont excelé dans l'expression, sont ceux qui ont en effet le plus reculé les limites de leur art. L'absence entière de l'expression n'offriroit qu'une nature morte, & rameneroit l'art à sa première enfance.

d'eux vinſſent à ſe perdre. Pline auroit bien mérité des âges qui devoient le ſuivre, s'il avoit conſigné dans ſon livre les procédés des arts antiques.

Des artiſtes, jaloux de contribuer à la perfection du Dictionnaire des arts, ont promis de nous fournir, pour les deux parties dont il ſera formé, des articles que nous publirons ſous leurs noms avec reconnoiſſance.



ÉLOGE
DE
M. WATELET,

Lu à la ſéance publique de la Société Royale de Médecine, du 29 Août 1786, par M. Vicq-d'Azyr, Secrétaire perpétuel de cette Société.

Comment le nom de M. Watelet, qui a conſacré ſa vie entière à la poéſie & aux arts, s'eſt-il trouvé inſcrit ſur notre liſte ? Je me hâte de répondre à une queſtion que le public a ſans doute droit de nous faire.

Lorſqu'en 1776 feu M. Turgot & M. de Malesherbes obtinrent la ſanction royale au plan de notre inſtitution, M. Watelet contribua beaucoup à ce ſuccès par

ſon crédit & par ſes conſeils, & des circonſtances particulières lui confièrent en partie l'examen de nos premiers réglemens. Ce furent donc la reconnoiſſance & l'amitié qui le placèrent parmi nous ; c'eſt d'elles auſſi que ſa mémoire attend le tribut de nos regrets, & c'eſt en leur nom que je ſollicite l'indulgence de l'auditoire. Chargé, pour obéir à nos loix, de lire dans cette ſéance l'éloge de M. Watelet, & ne pouvant le louer que par ſes œuvres, je demande la permiſſion de parler ici des belles-lettres & des beaux-arts.

Claude-Henri Watelet, Receveur-Général des Finances, l'un des quarante de l'Académie Françoiſe, des Académies de Berlin, della Cruſca, de Cortone, de l'inſtitut de Bologne, honoraire des Académies Royales de Peinture & d'Architecture, Aſſocié libre de la Société Royale de Médecine, naquit à Paris le 28 Août 1718, de Henri Watelet, Receveur Général des Finances de l'Orléanois, & de

préſence les objets qui l'auront le plus intéreſſé, & vous arrachant le crayon, il vous forcera de lui apprendre à s'en ſervir. Ouvrez-lui ces atteliers dans leſquels l'argile prend ſous la main de l'artiſte des formes divines ou humaines, & l'enfant qui voudra la pétrir, acquerra des idées des grandeurs & des contours; il ſe plaît à repréſenter, par des conſtructions bizarres, des temples & des autels: qu'il joue avec des colonnes de tous les ordres, qu'il les combine de mille manières, & ſa curioſité vous interrogera bientôt ſur leurs attributs & ſur leurs raports. Ainſi, vous n'aurez parlé qu'à ſes ſens, & vous l'aurez inſtruit; ſans l'attriſter, vous aurez obtenu ſon attention & fixé ſon inconſtance; en un mot, il ſera ſubjugué, mais il n'aura point ceſſé d'être libre, parce que vous lui aurez montré la nature avec tous ſes charmes, & qu'il ſe ſera lui-même ſoumis à l'obſervation de ſes loix.

Presque tous les détails de ce tableau peuvent s'appliquer à l'enfance & à la jeunesse de M. Watelet. Sa santé foible & chancelante avoit besoin des ménagemens d'une éducation facile, de l'exercice modéré que donne la pratique des arts, & sur-tout de ces émotions douces qui développent dans les organes la sensibilité, le mouvement & l'énergie.

On jugea qu'un voyage contribueroit à le fortifier, & son père, qui l'aimoit tendrement, le fit partir pour l'Allemagne, qu'il parcourut accompagné de M. Leroi de Saint-Agnan, Médecin, homme aimable autant qu'éclairé.

A Vienne, il fut témoin des fêtes qui eurent lieu à l'occasion du mariage de la feue Impératrice-Reine Marie-Thérèse; il passa en Italie par le Tirol; à Naples, il fut attaqué de la petite-vérole; à Rome, il fut plus heureux; sa santé y devint meilleure, & il y acquit un ami.

M. Pierre, actuellement Premier Peintre,

du Roi, y résidoit alors. Ils se lièrent intimement ensemble. Même respect pour l'antique, même pureté de goût, même amour du vrai qui les ont toujours caractérisés l'un & l'autre. Devenu en quelque sorte un des élèves de l'Ecole Françoise à Rome, M. Watelet s'associa à leurs travaux: il visita avec eux les monumens répandus dans cette capitale des arts, où il prolongea son séjour.

Pour savoir jusqu'à quel point ce spectacle devoit l'intéresser, que l'on jette un regard sur le tableau de sa vie. On le verra recueillant, dans les ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël, les principes des proportions & de l'ensemble; on le verra, joignant le talent de la poésie à celui des arts, peindre en vers françois, d'après le Tasse, la prudence consommée de Godefroy, la bravoure souvent indocile de Renaud, l'amour furieux dans Armide, passionné, mais doux & tendre dans Herminie; on le verra, parmi les féeries de

l'Arioſte, eſſayer de tranſmettre dans notre langue la gaieté, la richeſſe, la variété de ces tableaux. Il crayonnera les exploits du terrible Roland, les aventures du ſenſible Roger ; pénétrant avec lui dans le Palais de l'enchantereſſe Alcine, il nous la montrera ſi touchante que nous n'appercevrons en elle d'autre pouvoir que celui de ſes yeux, d'autre magie que celle de ſa beauté. Et ſi l'on ſe rappelle qu'âgé de dix-neuf ans, il habitoit la patrie des grands hommes qui ont donné ces chefs-d'œuvre au monde, que ce fut alors qu'il traça d'une main libre & hardie le plan auquel il a ſoumis toute ſa carrière, qu'il ſe voua pour toujours à l'étude des lettres & des arts ; on jugera ſans peine de l'énergie de ſon zèle, & du bonheur de ſes premières années.

Mais il fallut quitter ces climats où les jours couloient ſi promptement pour lui ; il revint en France où la renommée avoit publié ſes ſuccès. Sa tête étoit pleine

d'images; les illuſions de la fable, embellies par le pinceau des grands artiſtes, s'offroient en foule à ſa mémoire; en un mot il étoit devenu poëte à l'Ecole de Rome parmi les peintres; à Paris, il ſe diſtingua comme peintre & comme poëte, & il eut des ſuccès dans ces deux genres.

Bientôt les Sociétés les plus brillantes le recherchèrent. A une amabilité naturelle, il en joignoit une acquiſe qui plaiſoit peut-être davantage; il faiſoit avec facilité des chanſons, des fables, des drames, il raiſonnoit ſur les diverſes genres de poéſie, de peinture, de muſique, ſur les antiquités; il ſembloit avoir pluſieurs formes comme il avoit pluſieurs talens, & on le fêtoit dans les cercles dont les goûts étoient oppoſés; chez Meſdames de Tencin, de Pompadour & Geoffrin; chez Meſſieurs de Maurepas, de Caylus & d'Argenſon.

Il étoit ſans doute à craindre que ce ſuccès rapide, récompenſe d'un talent

[redacted]

naiſſant, ne nuiſit à ſa maturité. Peut-être auſſi pourroit-on dire que M. Watelet ne ſe défia pas toujours aſſez de ce penchant qui entraîne l'homme de lettres vers le torrent du monde où il eſt applaudi. Là manquent deux grands moyens, ſans leſquels nul n'atteint à la perfection ; la méditation & le tems : mais s'il fut quelquefois ſéduit, il ne ſe laiſſa jamais aveugler. Il diſtingua toujours, parmi ſes écrits, ceux qu'il deſtinoit au public d'avec ceux qu'il accordoit aux diverſes circonſtances de la ſociété ; & ſi cette dernière part a été la plus forte, pourquoi le blâmerions-nous d'avoir ſacrifié ſa gloire à ſon bonheur, & l'amour-propre à l'amitié ?

Celle de ſes occupations qu'il préféroit, & à laquelle il revint toujours, fut l'étude des arts.

S'il en eſt un dont les principes méritent d'être recueillis, & ornés par la main des poëtes, n'eſt-ce pas l'art de peindre ? Déjà Dufreſnoy & Marſy en avoient tracé

les élémens dans des vers latins, auſſi bons peut-être qu'il ſoit poſſible d'en faire à préſent; mais la Muſe Françoiſe, qui compte maintenant plus d'un ſuccès dans ce genre (1), ne s'étoit pas encore eſſayée, lorſque M. Watelet réſolut de s'y livrer; il ne ſe diſſimula pas les difficultés de ſon entrepriſe. Composer un poëme ſur la peinture, n'eſt-ce pas en effet s'aſtreindre à montrer ſes rapports avec tous les arts, avec tous les événemens, avec toutes les paſſions? N'eſt-ce pas embraſſer la nature entière? Les Dieux & leur puiſſance; le ciel & ſes merveilles; la terre avec tous ſes ſites & ſes tableaux, ſes plaines & leurs moiſſons, ſes montagnes & leurs volcans, ſes forêts & leurs ombrages, ſes mers, leur calme & leurs tempêtes; le tems & ſes époques, l'hiſtoire & ſes

---

(1) Voyez *la Peinture*, poëme en trois chants, par M. Lemière. On trouve dans ce poëme, écrit avec enthouſiaſme, un grand nombre de tableaux élégament & fortement deſſinés.

[redacted]

leçons, la fable & ses mensonges, l'homme lui-même enfin, avec toute sa grandeur & sa misère ; toutes ces images se présentent en foule au poëte étonné, que l'ascendant de son génie peut seul élever à la hauteur d'un aussi grand sujet.

Averti par cette pensée, M. Watelet connut ses forces, &, déterminant la marche & les limites de son projet, il sut les mesurer avec celles de son talent.

Le dessin, la couleur & l'invention forment la division de son poëme (2) : il dit dans ses vers quelles sont les proportions des différentes parties du corps, comment on en exprime les attitudes & les contours ; comment doivent être dirigées les lignes de la perspective ; de quelle substance l'artiste doit se servir pour colorer ses pinceaux ; ces détails ont tous reçu les formes de la poésie ; & lorsqu'il traite de l'élégance & du goût, il ne

(1) L'Art de peindre.

manque jamais de donner à la fois le précepte & l'exemple.

Qu'on ne croye pas cependant que tout le mérite de ce poëme didactique se borne à l'enseignement & à l'exposition. Qu'on jette les yeux sur la belle description des couleurs du prisme, qu'on lise les Adieux d'Andromaque & d'Hector, & le tableau du vainqueur de Porus, & les attributs des héros d'Homère ; & l'on ne pourra refuser à M. Watelet le double laurier qu'il a mérité, comme peintre & comme poëte, en chantant les Beaux-Arts.

Les réflexions qu'il a publiées à la suite de ce poëme ont réuni tous les suffrages. Leur distribution est vraiment pittoresque ; en tête de chaque article est le portrait du peintre le plus célèbre dans le genre qui en est le sujet ; de sorte que ce n'est pas l'auteur, mais le peintre lui-même qui parle & qui enseigne. On ne lit point un livre, on assiste aux leçons des grands

[redacted]

artiſtes, & l'on s'inſtruit à leur école.

Avec eux on recherche, dans l'examen des ſtatues antiques, comment de la réunion des parties proportionnées d'un corps, naît ſon enſemble; on compare le jeune faune avec l'Antinoüs, celui-ci avec le gladiateur, & l'Hercule avec le Laocoon; & parcourant ainſi, dans ces chefs-d'œuvre des arts, le cercle des divers âges & des différentes conditions de la vie, on y découvre ces règles préciſes, ces dimenſions exactes, d'où réſulte la beauté des formes dont elles ſont la meſure, & qu'une étude profonde a retrouvée & fait revivre parmi nous.

Des proportions & de l'enſemble naiſſent l'équilibre & le mouvement; & c'eſt Léonard de Vinci que M. Watelet interroge ſur cette partie de l'art. C'eſt par ſon organe qu'il expoſe comment les efforts & l'appui, mal combinés entr'eux, donnent de la gêne à la figure, & de la fatigue au ſpectateur. Vous aimez à voir Hercule

tenant le géant Anthée ſuſpendu dans ſes bras nerveux, & prêt à l'étouffer ſur ſon ſein ; c'eſt que les loix de l'équilibre complettement obſervées dans ce grouppe, vous rendent en quelque ſorte témoin de l'action, vous applaudiſſez à la défaite du monſtre impie vaincu par le demi-Dieu.

Qui mieux que le Titien peut donner des leçons ſur l'harmonie de ſon art ? Qui dira mieux que lui comment les rayons dirigés du centre lumineux vers les divers points de l'objet, y portent le jour, & ſont terminés par les ombres ; quelles ſont les loix de leur incidence & de leurs reflets ; quelles ſont celles de la dégradation des couleurs & de leurs ſympathies ; juſqu'à quel point les organes de l'artiſte influent ſur le ton de ſes tableaux, & ſur-tout avec quel ſoin ont doit éviter le faux brillant qui, dans la peinture, comme dans la poéſie & dans toutes les productions de l'eſprit, diminue l'effet au lieu de l'augmenter.

De ces nuances bien ſaiſies réſultent

roit-ce loin des villes, où les organes, fatigués & grossiers, ne reçoivent qu'un petit nombre d'impressions qu'ils savent aussi dissimuler ? Parmi tant de causes propres à masquer la nature, seul modèle des arts, qui retrouvera la trace des émotions du cœur humain, si ce n'est l'observation guidée par l'enseignement des grands maîtres dans les Académies, où l'on garde un souvenir profond de ce que l'homme fut autrefois, & de ce qu'il a perdu dans les grandes associations, de force, de franchise & de simplicité ?

Est-il donc une étude plus grande & plus belle que celle de l'art de peindre ainsi considéré ? Comme il s'unit à la philosophie par le tableau des sensations ; à la morale, par celui des vertus & des vices ; à l'histoire naturelle, par celui des attitudes & des gestes ; à la science de l'équilibre, par les liens de la pondération des figures ; à l'optique, par les illusions de la perspective ; à l'anatomie, par le dessin des

masses

[redacted]

maſſes & des articulations; enfin, à la chymie, par la fabrication & le mélange des couleurs !

En liſant cet ouvrage, on eſt étonné du grand nombre de penſées & de vues reſſerrées par l'auteur dans auſſi peu d'eſpace. Ces réflexions ne ſont en effet que le ſommaire d'un grand traité auquel M. Watelet a conſacré ſa vie, qu'il a enfin rédigé ſous la forme de Dictionnaire, & dont le public jouira bientôt. Tout ce qui concerne l'art de peindre y eſt diſcuté ſans longueur & ſans ennui; le précepte ne s'y montre jamais iſolé; on voit par-tout d'où il naît, & ce qu'il doit produire. L'enthouſiaſme & le goût ſont aſſujettis à quelques règles; elles y ſont tracées. Nul n'y puiſera ſans doute ni cette vive émotion dont l'ame tire ſa vigueur, ni ce tact exquis d'un ſens intime qui la dirige dans ſes mouvemens; mais ceux qui en ſont pourvus y trouveront des conſeils dont ils ſauront profiter. L'art de peindre reconnoît deux origines,

l'une naturelle, l'autre hiſtorique. Ce bel art exerce ſon domaine ſur deux mondes, dont l'un eſt réel, & l'autre imaginaire; il repréſente deux eſpèces de beautés, dont l'une eſt vraie, & l'autre ſeulement idéale. Tantòt il montre la vérité dans tout ſon jour; tantôt il la cache ſous le voile des ſymboles. S'agit-il de ſes genres? Ils ſont aſſez variés pour ſuffire à tout ce que l'eſprit peut concevoir d'images & de tableaux. S'agit-il de ſes procédés & de ſes effets? Les uns ſont auſſi minutieux que les autres ſont ſublimes. S'agit-il de la poétique de cet art? Elle ſe compoſe de tout ce que l'imagination a de moyens & d'énergie. On lit dans le Dictionnaire de M. Watelet un grand nombre d'articles, ou plutôt de traités ſur ces différentes matières.

S'il falloit indiquer quelque rapprochement entre nos travaux & les ſiens, nous les trouverions dans les mots *Anatomie* & *Figure* qu'il a rédigés, ſoit pour l'ancienne

édition de l'Encyclopédie, soit pour le Dictionnaire qui sera partie de la nouvelle; & nous prouverions que plusieurs de nos connoissances ne lui étoient point étrangères, en faisant voir combien ce qu'il a dit du squelette & des muscles est exact & précis.

Veut-on maintenant avoir une juste idée de ce que fut M. Watelet, à qui tant de rapports étoient connus? Que l'on se représente un homme également versé dans toutes les parties des sciences & des lettres qui intéressent les Beaux-Arts; se servant avec le même succès de la plume, du burin & du pinceau; placé, pour ainsi dire, entre les poëtes, les philosophes & les artistes, & rendant communes à tous les richesses propres à chacun d'eux; souvent consulté, parce qu'il joignoit à l'affabilité une vue qui s'étendoit au loin, & un tact qui s'appliquoit à tout; consultant plus souvent encore, parce que nul ne rechercha de meilleure foi l'instruction &

les lumières; applaudiſſant avec tranſport au talent; habile à conſoler & à faire renaître le courage dans les revers; accueillant les élèves, ſur-tout lorſqu'ils avoient plus beſoin de ſes ſecours que de ſes avis; les recevant dans ſa maiſon, les traitant en père ou en ami, & jamais en protecteur; en un mot, aimant les arts ſans faſte & les artiſtes pour eux-mêmes, & formant des vœux qui étoient tout entiers pour leurs progrès & pour leur gloire : tel fut M. Watelet aux yeux de ſes contemporains, tel il doit paroître aux yeux de la poſtérité.

Juſqu'ici je l'ai repréſenté comme livré ſeulement à l'art de peindre; il a traité dans un autre ouvrage (1) *de l'origine & de la deſtination des arts libéraux* conſidérés en général & ſous leurs différens rapports.

---

(1) La première partie de cet ouvrage eſt imprimée depuis long-tems. J'ai appris avec douleur du dépoſitaire des papiers de M. Watelet, que la ſeconde étoit reſtée imparfaite. *Note de l'Editeur.*

J'ajouterai même qu'il n'a montré nulle part autant de profondeur.

Interroge-t-on la nature ? dit M. Watelet ; on eſt ſur la route des ſciences ; cherche-t-on à l'imiter ? on eſt ſur celle des arts. Ceux-ci fixent-ils votre attention, & demandez-vous quelle eſt leur origine ? ſemblables aux races illuſtres, leur génération ſe confond avec celle des hommes. Leur principe commun eſt l'imitation. Avant M. Watelet, l'abbé le Batteux l'avoit dit, & il avoit trouvé le germe de cette idée dans Ariſtote. Que l'on obſerve l'homme dans tous les temps de ſa vie, & on le verra preſſé par le deſir d'exprimer ce qu'il ſent, d'imiter ce qu'il voit. Qu'on le ſuive avec le ſecours de l'hiſtoire dans l'étude progreſſive des arts, & l'on appercevra qu'en imitant il a mis en uſage des moyens de divers ordres ; que ſes repréſentations ont d'abord été ſimples, & qu'elles ſont enſuite devenues complexes ; c'eſt-à-dire, qu'après avoir d'abord

rendu les formes par des formes, plus habile à tromper, il a enfin représenté les reliefs par des traits & par des couleurs. Recherche-t-on quelles sont les liaisons des Beaux-Arts avec nos besoins? M. Watelet répond qu'ils doivent être considérés comme autant de langages : le plus simple & le plus ancien est le langage d'action ou la pantomime. Celui des sons articulés ou la parole lui a succédé. Celui des sons modulés, plus tardif, dut à la joie ses premiers accens; & ces trois moyens d'expression, images de la pensée, sont aussi prompts & aussi peu durables qu'elle. Ils ont cessé, & leur trace n'est déjà plus. La peinture, la sculpture & l'architecture constituent trois autres langages dont les produits, au contraire, sont permanens, & peuvent, en quelque sorte, parler à plusieurs siècles.

Tous ces moyens d'expression ont donc un principe d'existence bien déterminé dans l'exercice des facultés intellectuelles.

Essayons de montrer comment ils sont parvenus, dans les grandes sociétés, au plus haut point de perfection & de gloire. Ne cherchons cet exemple ni dans les climats où l'excès du froid rallentit le feu de la vie, ni dans les pays brûlés par une chaleur ardente, où l'inaction est un besoin. Fuyons encore les lieux habités par des esclaves, & disons : S'il a existé une nation brave & polie qui, sous une température douce & modérée, ait possédé une langue harmonieuse & riche ; qui, reconnoissant autant de puissances dans le ciel qu'il y a de vertus & de passions dans le cœur humain, leur ait rendu un culte aussi magnifique dans sa pompe, qu'ingénieux & délicat dans ses allégories ; qui ait placé la victoire & la liberté sur des autels ; qui, passionnée pour les actions d'éclat, les ait recompensées par des apothéoses ; qui se soit honorée elle-même en se croyant en partie composée de demi-dieux ; si cette nation a existé,

c'eſt au milieu d'elle, ſans doute, qu'ont fleuri les Beaux-Arts. Qui ne retrouve pas l'ancienne Grèce dans cette eſquiſſe? Là s'établirent trois cultes très-diſtincts, quoique liés enſemble de la manière la plus étroite : le culte des dieux, le culte des grands-hommes, & celui de la patrie. Là furent célébrés des fêtes & des triomphes; là furent élevés des ſtatues & des temples; là enfin le ciſeau des arts, exercé par tant de glorieux travaux, s'immortaliſa dans ces monumens conſacrés au génie des héros & des peuples avec leſquels il devoit partager un jour l'admiration de l'univers.

Dans la ſuite de ces mémoires, que l'on quitte à regret, l'auteur offre, comme très-probable, une conjecture ingénieuſe. Il préſume que le deſſin, dont les élémens ſont des lignes droites & courbes de toute eſpèce, peut n'avoir été, dans ſon principe, qu'une imitation de la pantomime par laquelle ſont tracées des lignes ſemblables dans le vague de l'air. Il expoſe

[redacted]

par quelles nuances ces signes durables des gestes ont pu conduire à ceux des idées; enfin comment, en les fixant par des caractères, l'homme est parvenu à joindre le passé au présent, & , soutenu sur cette base, à s'élancer vers l'avenir.

Après avoir fait une étude aussi longue & aussi réfléchie des arts, il étoit naturel que M. Watelet desirât de revoir l'Italie. Des personnes de sa société intime, & qui avoient les mêmes goûts, l'accompagnèrent. Il mit sur-tout un grand soin à comparer ses sensations avec celles de sa jeunesse; & il jugea mieux, parce qu'il fut moins séduit.

M. Watelet reçut, dans toutes les capitales où il séjourna, des témoignages de la considération publique. Le Roi de Sardaigne & le Pape Rezzonico l'accueillirent d'une manière distinguée. Il rentra avec joie dans l'école Françoise à Rome : il s'y étoit assis parmi les élèves; il y fut fêté comme un des maîtres de l'art. Il

devint ami du Cardinal Albani, l'un des plus grands littérateurs & des plus aimables hommes de l'Italie ; il ſe lia avec les pères le Sueur & Jacquier, que leur attachement réciproque avoit rendu célèbres, & dont les cœurs ſenſibles ne s'approchoient pas ſans émotion, & il revint à Paris avec des connoiſſances & des affections nouvelles.

Quelques années auparavant M. Watelet avoit parcouru la Hollande & les Pays-Bas Autrichiens, dans le deſſein de connoître les tableaux ſortis de l'école de Rubens & de Vandick.

Ses délaſſemens, parmi tant de travaux conſacrés aux arts, étoient la traduction en vers François de la Jéruſalem délivrée & de Roland furieux, & la compoſition de quelques autres ouvrages en vers, tels que des comédies & des fables.

Pour mieux entendre les chefs-d'œuvre du Taſſe & de l'Arioſte, & pour ne laiſſer échapper aucune de leurs beautés, M. Wa-

telet avoit commencé par en faire une version en prose, dont il traduisit une partie en vers. Mais ces premiers essais ne satisfirent ni M. Watelet, ni ceux de ses amis auxquels il s'en rapporta. On sait avec quelle abondance les fictions les plus ingénieuses sont répandues dans ces deux poëmes; avec quelle profusion, mais avec quel art, les ornemens y sont distribués; on sait aussi jusqu'à quel point la langue du Tasse est féconde dans ses nuances, & sur-tout combien les poëtes Italiens du seizième siècle étoient hardis dans leurs inversions : ces difficultés nombreuses, cachées au lecteur par l'agrément de la composition, se montrèrent tout-à-coup à M. Watelet lorsqu'il fallut traduire en poëte; il vit qu'il devenoit diffus lorsqu'il vouloit être exact; que les formes des images étoient si délicates & si légères que le moindre changement en altéroit la grace; qu'en touchant au coloris il en détruisoit la fraîcheur, & il résolut alors

de publier non une traduction, mais une imitation de ces deux épopées. Lorſque ces ouvrages paroîtront, l'auteur, qui n'eſt plus, ſera jugé ſans doute avec impartialité. On y trouvera pluſieurs morceaux dignes de ſa réputation & de ſes modèles, & l'on répetera ce que M. Marmontel a dit (1) en citant la traduction d'un épiſode du Dante, par M. Watelet : » Que » nul homme de lettres ne fut plus exercé » dans l'étude des poëtes Italiens, n'en » ſentit mieux les beautés, & ne ſut mieux » les rendre. «

Il faut le louer ſur-tout d'avoir bien connu ce qu'il devoit au public, à ſes amis, à lui-même. De toutes les pièces qu'il avoit écrites pour différens théâtres,

(1) *Poëtique françoiſe.* C'eſt le tableau du Comte Ugolin, dévorant dans les enfers la tête de l'Archevêque Roger. M. de la Harpe, T. VI de ſes œuvres in-8°, 1778, p. 362, parle auſſi avec éloge du même morceau. Le témoignage de ces deux grands littérateurs eſt ſi honorable à la mémoire de M. Watelet, que j'aurois cru manquer à mon devoir en oubliant d'en faire mention ici.

[redacted]

aucune n'avoit encore été imprimée en 1784. Ce fut alors que jugeant, dans le silence de la solitude, ces ouvrages de sa jeunesse, quelques-uns trouvèrent grace devant lui; il les réunit dans un volume, (1) & l'accueil qu'ils reçurent du public justifia son choix.

On y remarque sur-tout une comédie intitulée : *Les Veuves*, dans laquelle M. Watelet a mis en action le conte de la matrône d'Ephèse. Plusieurs drames, tels que les Statuaires d'Athènes, Phaon & Délie, où l'on trouve des tableaux pleins de grace & de finesse, présentés ailleurs sous d'autres formes; & la charmante comédie de Zénéide (2), dont la fable est simple, ingénieuse & très-morale.

---

(1) Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet, à Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Augustins, *in*-8°., 1784.

(2) Cahuzac a mis cette piéce en vers, & quoique la fleur de plusieurs détails se soit flétrie sous sa main, le public revoit toujours cet ouvrage avec plaisir. *Note de l'Editeur.*

Au reſte ces pièces, dont la plupart n'ont point été jouées, ſont dignes au moins d'être lues, différentes en cela de pluſieurs autres auxquelles on a accordé la première diſtinction ſans qu'elles aient encore obtenu la ſeconde.

M. Watelet fut reçu en 1761 membre de l'Académie Françoiſe, où il ſuccéda à M. de Mirabaud. La carrière des lettres fut pour lui ſans orage. Comme il étoit exempt de toute prétention, il n'y chercha point d'admirateurs, & y trouva des amis. Que l'on me permette (ſa cendre n'y ſera point inſenſible) de raſſembler ici leurs noms autour du ſien. Tels furent parmi ceux qui, comme lui, ne ſont plus, MM. de Foncemagne, de Châteaubrun, le Comte de Caylus, l'Abbé de Condillac, Turgot, Dalembert, Thomas, l'Abbé Copette, auxquels il a donné tant de regrets; & parmi ceux qui lui ſurvivent, MM. le Duc de Nivernois, le Comte d'Angiviller, de Saint-Lambert, Pierre, le Duc

[redacted]

de la Rochefoucauld, le Marquis de Condorcet, de Kéralio, Daubenton, Mauduyt, Dusaulx, qui l'ont tant regretté. J'oserai ajouter mon nom à une liste si honorable; en l'oubliant, j'offenserois à-la-fois l'amour-propre & l'amitié.

Plusieurs de ceux que j'ai nommés ont reçu de M. Watelet une marque particulière d'affection : il a lui-même dessiné & gravé leurs portraits. Cette manière de s'occuper de ses amis, en se pénétrant de leur image, a quelque chose de tendre qu'il n'appartient qu'aux ames délicates & pures d'inspirer ou de ressentir.

N'est-ce pas ici le lieu de parler de l'*Essai sur les Jardins* (1), ouvrage que dictèrent à M. Watelet les plus agréables souvenirs? A des vues très-philosophiques sur les progrès des arts, l'auteur a joint dans cet écrit des préceptes ingénieux sur les décorations des jardins de toute espèce;

(1) A Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Augustins, 1774.

mais ce que l'on y remarque avec plus d'intérêt, c'eſt le tableau de ſa vie dans l'aſyle champêtre où il devoit à ſes amis le bonheur & l'hoſpitalité : aſyle devenu fameux par les beautés de ſon ſite & de ſes diſpoſitions, & où la nature fut toujours reſpectée ; aſyle viſité par les grands, habité par les muſes, célébré par le chantre aimable des jardins (1), & qui fut la retraite d'un ſage. Le cours & la limpidité des eaux, la fraîcheur & le ſilence des grottes, des fleurs éparſes ſur des terreins incultes, & l'aſpect de quelques ruines accompagnées d'inſcriptions en vers

(1) Tel eſt cher Watelet, mon cœur me le rappelle,
Tel eſt le ſimple aſyle, où, ſuſpendant ſon cours,
Pure comme tes mœurs, libre comme tes jours,
En canaux ombragés la Seine ſe partage,
Et viſite en ſecret la retraite d'un ſage.
Ton art la ſeconda ; non cet art impoſteur,
Des lieux qu'il croit orner hardi profanateur.
Digne de voir, d'aimer, de ſentir la nature,
Tu traites ſa beauté comme une vierge pure
Qui rougit d'être nue & craint les ornemens.

Les jardins, Poëme par M. l'Abbé Delille, Chant 3.

harmonieux

harmonieux & doux, y rappelloient ce que valent, dans le ſein de l'amitié, la liberté, le repos & le temps.

Se pouvoit-il que les jours de M. Watelet continuaſſent juſqu'à leur terme d'être heureux & ſereins? un évenement imprévu troubla ce calme en le privant d'une grande partie de ſa fortune. Le bon uſage qu'il en avoit ſu faire rendit ſes regrets légitimes & touchans. Les jeunes artiſtes dont il prévenoit les beſoins, & les malheureux qu'il ſoulageoit, y perdirent au reſte moins que lui. Ce fut ſur la part qu'il s'étoit reſervée qu'il fit le plus de retranchemens. L'eſtime publique ne l'abandonna point dans ce revers, des amis puiſſans lui donnèrent des preuves de leur zèle; un entr'autres, que ſes bienfaits déſigneront aſſez, lui prodigua toutes les conſolations d'une ame affectueuſe & tendre, auxquelles il joignit des ſecours qu'il eſt rare que les hommes de ſon rang donnent à ceux de l'état de M. Watelet.

C'eſt ſur-tout dans les tempéramens foibles & ſenſibles que le chagrin appelle la ſouffrance à laquelle ſuccèdent la langueur & le dépériſſement. M. Watelet s'apperçut, dans ſes dernières années, que le travail des lettres le fatiguoit beaucoup; il y ſubſtitua celui des arts. Tantôt il deſſinoit; tantôt il gravoit à la manière de Rembrandt, dont il ſe flattoit d'avoir découvert le procédé, dont au moins il ſavoit rendre quelques effets. S'étant affoibli davantage, il ſe contenta de modeler en cire; plus foible encore, il parcouroit ſes porte-feuilles, il converſoit avec de jeunes artiſtes dont le feu le ranimoit, & proportionnant toujours ces nuances de plaiſir à l'état de ſes forces, il ne ceſſa d'en goûter les charmes qu'au moment où ſes ſens refusèrent de lui en tranſmettre les impreſſions. Il s'éteignit ainſi d'une manière inſenſible au milieu de ces jouiſſances, & il expira ſans douleur, en croyant s'endormir, le 12 Janvier 1786.

[redacted]

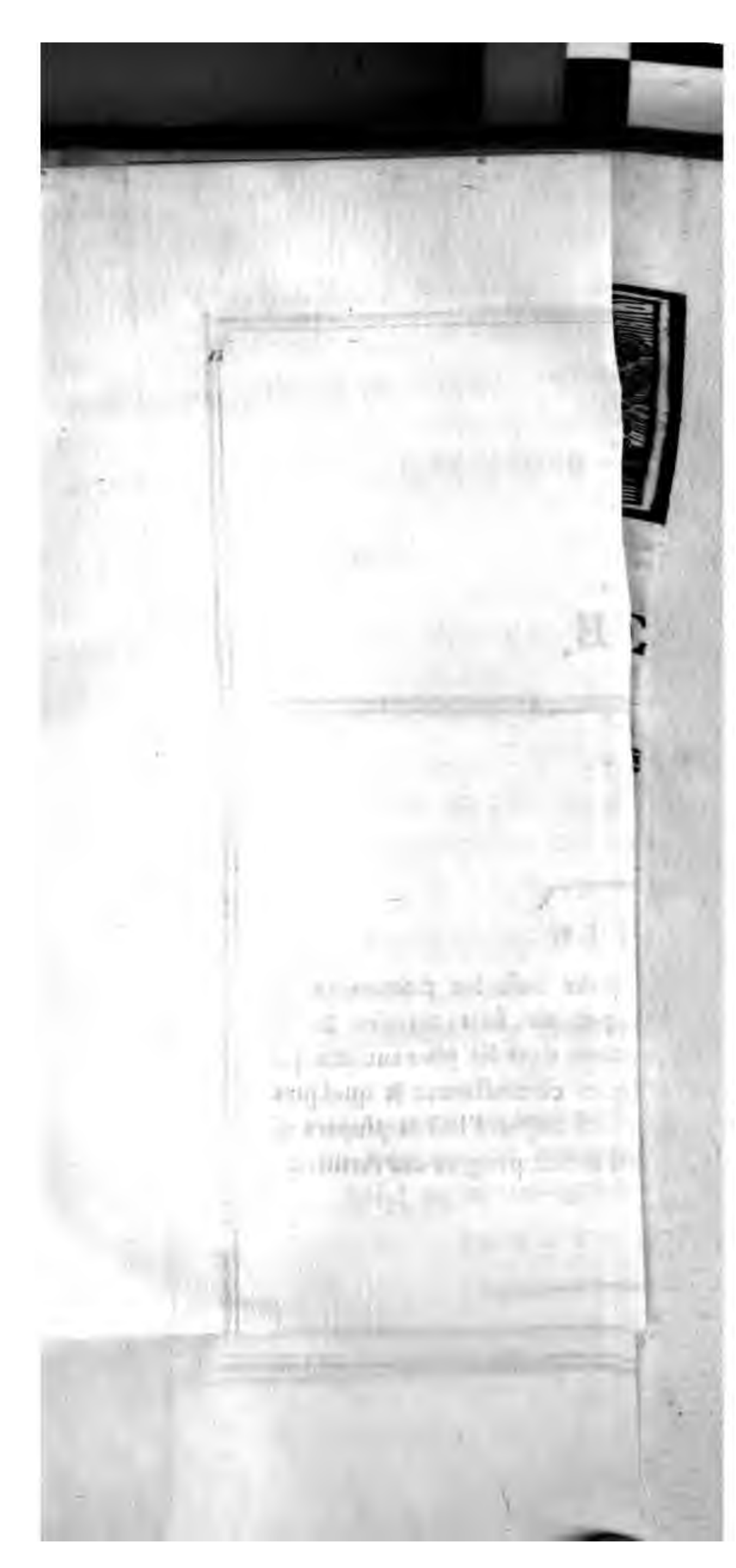
Sa mort fut auſſi douce que ſa vie avoit été tranquille. Tous ceux qui l'ont connu ſavent que ſa modération étoit grande ; mais on ne ſait pas aſſez que cette modération fut moins un préſent de la nature, dont il avoit reçu une ame très-active, que l'ouvrage d'une raiſon ſévère qui en avoit de bonne heure réprimé les mouvemens. Cette ſurveillance s'appliqua ſucceſſivement à toutes ſes paſſions dont il redoutoit les tranſports, & auxquelles il ſembloit qu'il craignit de s'abandonner. Il s'étoit interdit tout projet de fortune, d'ambition & de gloire ; auſſi ne chercha-t-il dans l'étude que des plaiſirs & non des ſuccès. Son amour-propre n'offenſa jamais celui des autres ; il ne troubla l'amitié par aucun ſentiment inquiet. On aimoit à s'entretenir avec lui, parce qu'il ſavoit écouter, & ſur-tout parce qu'en répandant un grand intérêt, il ne ſongeoit point à s'emparer des ſuffrages. Ses obſervations ne déplaiſoient point, parce

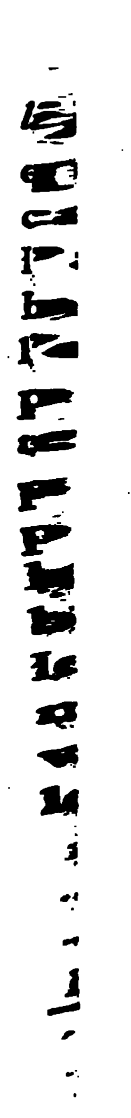
qu'il étoit indulgent & juste : tou
calme, jamais indifférent, quoiqu'i
l'air de s'oublier lui-même, son plus g
bonheur étoit de croire que ses ami
l'oublioient jamais, & ce caractère n
point un masque dont il se couvrît. M.
telet étoit le même dans tous les lieu
pour tous les hommes. Plus on le vo
plus on sentoit le prix de cette lo
habitude de se vaincre qui mène inf
blement à la vertu, de cette constance
les goûts, de cette simplicité dan
mœurs qu'expriment si bien les ver
vans, où il s'est peint lui-même, &
lesquels je terminerai cet éloge :

Consacrer dans l'obscurité
Ses loisirs à l'étude, à l'amitié sa vie,
Voilà les jours dignes d'envie ;
Être chéri, vaut mieux qu'être vanté

(1) Essai sur les Jardins, pag. 151.

NOUVE







NOUVEAU DICTIONNAIRE DE PEINTURE.

A

ACADÉMIE, (ſubſt. fém.) Ce qu'on appelle en langage d'Artiſte une *académie*, eſt l'imitation d'un modèle vivant, deſſiné, peint, ou modelé. Cette imitation a pour objet d'étudier particulièrement les formes & l'enſemble du corps humain, de s'exercer à ces études, ou de ſe préparer à quelque ouvrage projetté.

On dit *deſſiner*, *peindre*, *modeler* une *académie*. Les Elèves qui ſe deſtinent à la Peinture ou à la Sculpture, & les Artiſtes même qui profeſſent ces Arts deſſinent ou modèlent ces imitations de la figure humaine dans les atteliers & dans les écoles Académiques.

On y diſpoſe la lumière du jour, ou celle des lampes, convenablement pour cet objet.

Les Maitres de l'Art placent un homme nud, dans une attitude qu'il garde pendant un eſpace de temps propor-

ſionné à la gêne plus ou moins grande qu'on lui occaſionne.

Dans les Écoles publiques, les Deſſinateurs, aſſis ſur des gradins, comme dans un amphithéâtre, s'exercent à ſaiſir le trait, l'enſemble & l'effet que préſentent les Modèles. Les Profeſſeurs qui préſident à cet exercice, dirigent les Elèves par des conſeils & corrigent les études qu'ils ſoumettent à leur cenſure.

C'eſt, ſans doute, du lieu où ſe font habituellement ces ſortes d'études qu'elles ont emprunté le nom d'*académies ;* cette dénomination eſt un exemple des mots qui prennent dans le langage particulier d'un Art, un ſens abſolument différent de celui qu'ils avoient & qu'ils conſervent dans la Langue générale.

Une bonne *académie* eſt celle qui eſt exécutée avec *un faire facile*, ſans négligence ; *une correction fine*, ſans ſéchereſſe & ſans maigreur ; *une touche reſſentie* avec juſteſſe ; *du goût* ſans manière, & *un travail* plus ou moins ſoigné, ſans être *peiné* ni *froid.*

L'objet du Peintre étant de parvenir à exécuter l'imitation de la figure à l'aide de la broſſe & des couleurs, s'il s'accoutume à deſſiner d'une manière pénible, il ſera embarraſſé lorſqu'il lui faudra employer la broſſe chargée de couleurs ; car ce moyen lui ſemblera moins facile, moins commode & moins précis que ne l'eſt l'uſage des crayons.

Si, lorſqu'il s'exerce au deſſin, il eſt indécis, *négligé dans ſon trait & dans ſes formes*, il ſera bien plus indéterminé, bien moins correct encore, lorſqu'il ſe trouvera embarraſſé par la couleur & par le *maniement du pinceau.*

S'il eſt peſant, affecté, manieré, ces défauts devien-

[redacted]

peindre, ou sacrifioient à cette manière d'opérer qu'ils avoient adoptée & qui leur plaisoit, un temps qu'ils auroient pu employer à des occupations plus importantes. Enfin, l'imitation servile, toujours dangereuse lorsqu'on n'a pas le talent de ceux qu'on imite, ne produit le plus souvent que des Copistes froids, ou des Artistes manierés.

Pour en revenir à cette relation d'idées qui doit s'établir entre la manière de dessiner & l'intention de peindre, j'ajouterai à ce que j'en ai dit, que plus celui qui dessine une *académie* aura l'attention de supposer dans l'ame de son Modèle une affection convenable à l'attitude que présente ce Modèle, plus il contractera l'habitude si nécessaire de ne jamais représenter une figure, sans être occupé de l'idée qu'elle est animée. Il n'est pas de position ou d'attitude qui ne soit relative à quelque affection, ou à quelque nuance d'affection. L'usage, lorsqu'on *pose le Modèle* pour une *académie*, est de le disposer le plus souvent d'une manière pittoresque, sans autre intention que de développer ou de groupper ses membres, pour former un aspect agréable ou piquant. On dessine ce Modèle dans une intention semblable, & il en résulte une sorte de travail, qui, tenant trop du méchanisme, produit souvent des imitations sans esprit, sans ame, dans lesquelles on copie les défauts même du Modèle, tels que sa lassitude presqu'inévitable, le caractère d'ennui ou d'indifférence qu'il est difficile qu'il n'ait pas, & sa ressemblance fort inutile.

Lorsque le jeune Dessinateur prend cette route, il risque de transformer l'Art en métier.

Au contraire, il devient d'autant plus Artiste, qu'il s'occupe davantage à ajouter aux formes & aux traits,

cette vie pittoresque qui rend les passions & les affections sensibles aux regards.

L'homme libre & qui n'est pas trop manieré par l'effet de la civilisation, ne prend presque jamais une position ou une attitude, qu'elle ne soit relative à une impression de son ame; & que par conséquent les dispositions de ses membres & de ses traits même n'offrent quelque empreinte ou quelque signe de son affection morale.

L'Artiste qui médite & qui sent l'étendue de son Art, ne perd jamais de vue ce principe ; & c'est en s'accoutumant de bonne-heure à ces observations & à cette pratique, que le Dessinateur s'imposera l'obligation de ne jamais oublier, lorsqu'il imite le corps humain, que ce corps est doué de la vie & du sentiment.

Mais, puisque cet article est principalement destiné aux jeunes Dessinateurs, on peut se croire autorisé à leur adresser plus directement quelques préceptes.

Lorsque vous dessinez une *académie*, si vous regardez cette étude sans intérêt & comme une tâche qui vous est imposée ; si vous vous efforcez de remplir votre feuille le plus promptement qu'il vous est possible, vous n'êtes qu'un mauvais Écolier, ou bien vous vous regardez comme un Artisan & non pas comme un Artiste.

Dessiner promptement est néanmoins un talent utile dans une infinité d'occasions où il faut que le Peintre surprenne, pour ainsi dire, la Nature, qui ne *pose pas souvent le Modèle* au gré de l'Artiste ; mais on ne parvient à acquérir cette facilité qui doit être accompagnée de justesse, qu'en ayant commencé par dessiner lentement & après s'être rendu long-temps difficile.

Je ne craindrai pas de répéter que le Modèle qui vous

[redacted]

eſt offert, n'eſt ni une ſtatue, ni un cadavre, quoiqu'il ſoit immobile à vos yeux.

Si vous êtes aſſez avancés en raiſon pour comprendre ces conſeils & pour vous rendre un compte exact de ce que vous entreprenez, vous vous redirez ſouvent qu'en repréſentant l'extérieur du corps humain, il ne faut perdre de vue ni la charpente de ce bâtiment, ni l'être ſenſible & ſpirituel qui l'habite.

Deſſinez proprement, ſi vous aimez à terminer; mais ne mettez pas une prétention & une affectation trop grande à cette propreté : qu'elle ſoit ſemblable à celle qu'on exige d'un homme dans ſon extérieur, c'eſt-à-dire, convenable, ſans trop de recherche & par conſéquent ſans excès.

L'Artiſte qui ſe néglige & qui eſt mal-propre dans ſon ajuſtement, a ſouvent le même défaut dans ſa maniere d'exercer ſon Art. Tout ſe tient dans nos habitudes. Obſervez l'habillement, l'ameublement & l'arrangement intérieur d'un homme, vous jugerez (& ne vous tromperez guère) de ſon habitude & même du caractère de ſon eſprit.

Êtes-vous portés à faire avec activité ce que vous faites & à employer vivement votre temps, n'oubliez pas que la lenteur réfléchie qu'on met à bien faire, n'eſt pas un temps perdu; car on le regagne avec avantage, lorſque l'habitude de bien faire eſt acquiſe.

La routine & les mauvaiſes habitudes qu'on ne domine preſque jamais, naiſſent le plus ſouvent de la promptitude à laquelle on s'accoutume en deſſinant trop fréquemment & trop vite le même modèle. Vous finiſſez par deſſiner, pour ainſi dire, de mémoire, quoiqu'en préſence de l'objet; & les études que vous croyez faire ainſi, loin

de vous rien apprendre, vous conduisent à cette routine qui rend métier ce que vous nommez Art. Que de tableaux où l'on reconnoît à ses défauts, celui d'entre les Modèles dont l'Artiste a coutume de se servir !

Un moyen de vous mettre à l'abri de cet écueil est (lorsque vous êtes en état de raisonner votre Art) de comparer souvent l'Antique avec votre Modèle. Posez pour cela des Modèles particuliers dans les attitudes des belles statues, ou des belles figures peintes & dessinées par les grands Maîtres ; faites des *académies* d'après les unes & d'après les autres : comparez ensuite, &, quand vous n'auriez pas réussi, vous aurez toujours fait un pas vers la perfection ; car, dans l'étude des Arts libéraux, trouver ses premiers travaux imparfaits, c'est acquérir la connoissance de ce qu'ils devroient être, & discerner d'une manière plus précise la beauté de ses Modèles.

Comparez donc beaucoup les beaux ouvrages avec la Nature, & les uns & les autres avec ce qui est consacré depuis tant de siècles comme des chefs-d'œuvre. La comparaison, ainsi que l'analyse, sont les véritables clefs de toutes les connoissances humaines.

Je finirai par vous conseiller, non-seulement de dessiner, mais de peindre souvent des *académies*. J'oserai le dire, même aux Artistes consommés, & pour leur profit, & pour leur gloire.

Une *académie*, sçavamment peinte, a autant de droits à devenir un tableau de Cabinet précieux, qu'un ouvrage de tout autre genre. Les uns & les autres doivent être de belles & fidelles images de la Nature, qui doivent servir de modèle, de préceptes sensibles de l'Art, & attester à quel point de perfection il a été porté.

Je ne dois pas omettre que dans la langue générale

[redacted]

le mot *Académie* signifie parmi nous une Société autorisée à s'assembler.

Les *Académies de Peinture* ont pour principal objet d'enseigner ; ce qui les distingue de la plûpart des autres. Telle est l'*Académie Royale de Peinture* établie dans notre Capitale. Ses Statuts ont servi à en établir plusieurs dans nos Provinces & dans d'autres États ; ces Statuts, en effet, peuvent, à beaucoup d'égards, être pris pour modèles. On les trouvera dans la seconde partie de ce Dictionnaire.

La constitution des *Académies* qui s'occupent des Arts libéraux, sera d'autant meilleure, qu'elle se dirigera mieux à instruire méthodiquement ceux qui se destinent à ces Arts, à les admettre ensuite, avec discernement, comme Membres de ces Sociétés, & à choisir entr'eux, avec la plus grande impartialité, ceux qui doivent enseigner.

L'École est donc absolument la base de cette institution, & le choix de ceux qui enseignent est le seul moyen de la conserver.

Ce choix doit tomber principalement & exclusivement sur les Artistes qui, devoués aux productions les plus distinguées de l'Art, en connoissent plus profondément les parties constitutionnelles. Telles sont pour la Peinture & la Sculpture, l'Anatomie, & par elle les proportions, les mouvemens & la pondération. Telles sont encore, particulièrement pour la Peinture, les perspectives linéale & aërienne, qui embrassent l'effet apparent des formes & le clair-obscur. Ces parties des deux Arts sont positives, se peuvent démontrer, & l'on sait que tout enseignement qui procède par démonstration, est celui qui grave mieux dans la mémoire les préceptes qu'il donne.

L'admiſſion dans une *Académie de Peinture*, qui ſe fait librement, au moyen du ſcrutin, par les Membres, demanderoit une égalité de connoiſſances que je crois impoſſible & que je n'ai vu exiſter encore dans aucune Société. La conſtitution Académique ne tient pas abſolument à cette rigueur, elle demande cependant qu'on ſoit juſte & ſévère, ſur-tout dans le choix de ceux qui doivent enſeigner & par conſéquent dans l'admiſſion à la claſſe de laquelle on les tire : car ſi le nombre des Artiſtes foibles y devient à la fin trop nombreux, il s'en introduira de plus en plus parmi les Profeſſeurs, & l'enſeignement vicié produira bien plus rarement de quoi fournir au Profeſſorat. C'eſt de cet inconvénient que naîtroit un cercle vicieux, contre lequel il n'y auroit enfin plus de remède. Les moyens d'émulation, tels que les prix, les concours, les encouragemens, ſont des objets puiſſans pour avancer l'Art ; mais ſi le relâchement, l'indulgence exceſſive, la protection, l'autorité & la brigue en décidoient, ces moyens, au lieu de ſoutenir l'Art, contribueroient à le détruire, au lieu d'encourager les vrais talens, ils anéantiroient leur émulation. Il vaudroit mieux que ces moyens n'euſſent pas lieu ; car la plupart des hommes, abandonnés à la Nature, acquièrent plus de force, que lorſque pour les fortifier, on emploie des ſecours mal adminiſtrés.

Je ne puis entrer ici dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, ouvrage d'autant plus néceſſaire & plus intéreſſant, que jamais les Sociétés Académiques & les moyens d'émulation, bien ou mal adminiſtrés, n'ont été plus multipliés.

J'ai indiqué les points fondamentaux ſur leſquels je penſe que doivent s'appuyer les Inſtitutions Académiques

deſtinées aux Arts de la Peinture. Une ſeule obſervation générale que je me permettrai encore, c'eſt que les Arts, nommés *libéraux*, étant deſtinés par leur nature à être effectivement libres, la conſtitution des Sociétés Artielles doit être fondamentalement Républicaine.

Cependant, comme il eſt inévitable que les Sociétés particulières ne participent pas de l'eſprit de la Société générale où elles exiſtent, leur plus parfaite organiſation dans les États gouvernés par un ſeul pouvoir, eſt un mélange bien combiné de liberté & de ſubordination. Ce mélange, difficile à dozer parfaitement, doit être tel qu'il ne dénature pas l'eſprit de liberté & de nobleſſe, néceſſaire aux opérations du génie. Les Arts, dont il eſt l'ame, ne ſouffrent point la contrainte, & ne peuvent y être phyſiquement aſſujettis ; mais on peut obſerver auſſi que parmi nous, le Génie & les Arts ne ſe prêtent que trop d'eux-mêmes à ce qu'on exige d'eux. Je dis trop, parce que le goût & la raiſon ſont ſouvent les victimes de la condeſcendance des Artiſtes, & c'eſt ſur ces points qu'ils devroient au moins conſerver le droit de ſe refuſer même à l'aſcendant de l'autorité, ſouvent mal inſtruite ſur l'objet des Arts, & contrariant par le défaut de lumières, les vues utiles qu'ils pourroient avoir.

ACCESSOIRE, ou ACCESSOIRES, (ſubſt. maſc.) On emploie ce mot plus ordinairement au pluriel qu'au ſingulier dans le langage de l'Art. On dit les *acceſſoires* d'une compoſition, d'un ſujet, d'un tableau, d'une figure.

Il n'eſt preſque pas d'ouvrages de Peinture, dans leſquels, indépendamment de l'objet principal, il ne ſe

trouve des objets qui, à la rigueur, pourroient ne pas entrer dans la composition, ou dont la place n'y est pas indispensablement assignée. Ce sont ces objets que désigne le mot *accessoires*.

Les *accessoires* doivent être choisis dans les circonstances du temps & du lieu, relatives à l'action qu'on représente.

La théorie de l'Art impose la loi d'employer les *accessoires* les plus propres à caractériser le sujet qu'on traite, à le faire bien connoître, à indiquer le moment qu'on a choisi, le lieu qu'on représente, & à contribuer par-là au plus grand avantage de la composition poëtique, par les moyens qu'offre la composition pittoresque.

Les *accessoires* enfin doivent servir à étendre, à multiplier les idées relatives au sujet du tableau; mais ce doit être sur-tout sans distraire de l'affection principale, que l'Artiste a dessein d'inspirer.

Pour rendre ces idées plus précises, en les simplifiant autant qu'il est possible, appliquons-les premierement à la composition d'une seule figure.

Tout ce qui n'est pas le *nud* dans une figure peinte, pourroit, à la plus grande rigueur, être regardé comme *accessoire;* mais en donnant aux convenances, aux conventions, par conséquent aux usages, les droits & l'étendue qu'ils doivent avoir, le vêtement indispensable ou qui convient à un personnage, ne doit pas être regardé précisément comme *accessoire;* sur-tout si, relativement aux convenances qu'exige le costume, aux obligations qu'impose l'Histoire, à la situation ou à l'action qu'on représente, ce vêtement devient partie nécessaire de la représentation.

Il paroît donc qu'on doit regarder le mot *acceſſoire* ſous deux points de vue. Si dans un tableau, l'on enviſage l'Art en général, on pourra juſtement dire, en parlant des vêtemens les plus eſſentiels d'une figure peinte : » Les *acceſſoires* de cette figure n'empêchent » pas qu'on ne ſente qu'elle eſt incorrecte & que l'en- » ſemble en eſt altéré. « Mais ſi l'on a égard au ſujet de la repréſentation, on n'appellera pas *acceſſoires* les vêtemens conſulaires de Cicéron, ni même le voile dont Agamemnon couvre ſa tête, pendant le ſacrifice de ſa fille. On appellera *acceſſoires*, dans le tableau qui repréſente ce ſujet, certains objets dont le Peintre aura fait choix pour déſigner le lieu de la ſcène ; par exemple, une grande partie des divers ornemens du ſacrifice, le nombre des ſpectateurs ; enfin les objets qui, à la vérité, contribuent par leur forme & leur caractère, à rendre la compoſition plus riche, plus variée ; mais qui auroient pu ſe trouver plus ou moins abondans & diſpoſés différemment, ſans que le fond du ſujet en fût altéré, & que l'intérêt qu'il doit inſpirer en fût moindre.

J'obſerverai à cette occaſion que, quoique certains principes généraux puiſſent ſe rapporter à pluſieurs Arts, il y a cependant très-fréquemment des différences intéreſſantes à obſerver lorſqu'on rapproche un Art d'un autre, en les conſidérant avec une ſcrupuleuſe attention.

Par exemple, les loix du Poëme Epique, ou celles de la Tragédie, (deux genres qu'on peut & qu'on doit même mettre aſſez ſouvent en parallèle avec le genre de l'Hiſtoire dans la Peinture) impoſent aux Poëtes une bien plus grande réſerve ſur les *acceſſoires* des Poëmes &

des Drames, qu'elles ne l'imposent aux Peintres sur ceux d'un tableau, & voici quelques-unes des raisons pour lesquelles le Poëte est astreint à plus de circonspection que le Peintre.

Dans l'Epopée ou dans le Drame, dès l'instant que le Poëte cesse de mettre sous les yeux l'objet principal, on peut dire que cet objet disparoît; & comme l'Auteur ne présente que successivement toutes les parties de sa composition, le temps qu'il emploie à mettre sous nos yeux les *accessoires*, peut faire oublier, en quelque sorte, ce qui doit inspirer l'intérêt principal.

Mais dans un tableau, le sujet principal une fois placé avec avantage, s'y présente continuellement au spectateur, & si les *accessoires* dont le Peintre embellit la scène pittoresque, sont subordonnés, comme ils doivent l'être à cet objet principal, ils ne font qu'ajouter à l'intérêt & à la vérité de l'imitation.

On peut donc dire que si le spectateur détourne ses yeux de l'objet principal, pour s'occuper trop long-temps des *accessoires*, c'est lui seul qui devient responsable de la distraction qu'il se permet. D'ailleurs, d'un regard, il peut rappeller l'intérêt qu'il a volontairement soustrait à sa vue & renouer le fil qu'il a rompu. Celui qui regarde un tableau dispose donc, en quelque sorte, des *accessoires* en s'en occupant plus ou moins à son gré; tandis que le Poëte fait dans ses récits ou dans ses Drames, la loi au spectateur ou au lecteur, en fixant leur attention sur les objets principaux, ou en la détournant aussi long-temps qu'il lui plaît sur les *accessoires*.

Pour revenir au terme dont il s'agit & le regarder uniquement à l'égard du Peintre, les *accessoires* dans un tableau doivent intéresser par un choix de détails qui ont

[redacted]

pû accompagner une action, ou qui l'ont dû, & sur-tout le moment de cette action, auquel l'Artiste s'est attaché; mais il doit contenir les *accessoires* dans une telle subordination de ton, de lumière & d'effet, que l'action, représentée d'ailleurs avec la vérité & l'énergie qui lui conviennent, rappelle sans cesse les regards & l'attention des Spectateurs.

ACCIDENT, ACCIDENS, (subst. masc.) Les objets ne peuvent être apperçus qu'avec le secours de la lumière. Les effets que la lumière produit le plus ordinairement à nos yeux ne causent point de surprise, parce que les regards y sont accoutumés. Mais si, par quelques dispositions ou quelques circonstances imprévues, la lumière lance des rayons plus éclatans qu'à l'ordinaire, si ces rayons forment, en contrastant avec l'ombre, des oppositions marquées, les effets qu'ils produisent frappent sur-tout les Artistes, qui ne manquent guère de les observer, & ils les nomment *accidens de lumière.* Ainsi l'on dit d'un tableau où ces effets sont bien rendus, que le Peintre y a représenté d'heureux *accidens de lumière*, des *accidens de lumière* très-piquans.

C'est le hasard qui produit dans la nature ces effets; c'est un dessein prémédité qui fait supposer aux Artistes ingénieux les circonstances & les dispositions de lieux & d'objets qui peuvent les occasionner.

Les hommes ont un penchant général pour ce qui interrompt l'uniformité. Ils ont un desir ou même une sorte de besoin de sensations nouvelles, qui les fassent jouir de leur existence d'une maniere plus sentie. C'est d'après ces motifs secrets que les Artistes combinent dans leurs ouvrages des effets extraordinaires, & que ceux aux yeux

desquels ils sont exposés les considèrent & s'y attachent avec un attrait marqué.

Les premiers espèrent donner à leurs ouvrages une distinction qui doit les faire remarquer plus particulièrement, & le succès en effet répond à l'intention. On voit même que souvent la représentation d'un effet extraordinaire, l'emporte sur une imitation juste, qui n'a rien que de naturel; car ce qui est simplement bien, sans être singulier, a des droits généralement moins puissans sur nous que ce qui est extraordinaire.

Les oppositions dans le clair-obscur, dont Rimbrand a souvent fait la base de ses effets pittoresques, sont, pour un grand nombre de spectateurs, la cause principale de leur attention & de leur admiration. Ils cèdent avec plaisir à une sorte de surprise qu'éprouvent leurs regards, & n'étant pas assez instruits pour apprécier les parties qui concourent à la perfection d'un tableau, ils ne sentent pas ce qui fonde plus solidement la réputation de cet Artiste.

Le Carravagge, cherchant à l'emporter sur ses concurrens, ou entraîné par son penchant, employa des dispositions de lumière qui formoient dans ses ouvrages, des *accidens* de *jours* & d'*ombres* plus remarquables que les effets auxquels on est accoutumé. Un grand nombre de ses Contemporains furent séduits. Le Guide, par des représentations dans lesquelles les effets étoient plus conformes à ce que présente ordinairement la nature, eut de la peine à l'emporter.

Ces réflexions, qui ne sont point une désapprobation de l'emploi des beaux *accidens*, ont pour but de modérer seulement un penchant assez commun qui entraîne les jeunes Artistes à prodiguer ces moyens, sur lesquels ils fondent

fondent des succès, souvent trompeurs; car la singularité perd une partie du mérite qui lui est propre, en raison de ce qu'*elle* est plus souvent mise en usage. Elle ne peut dédommager des parties essentielles de l'Art, si ces parties sont négligées. D'ailleurs, lorsque les hommes ont prodigué par surprise des louanges souvent exagérées, ils reviennent sur leur jugement & se dédommagent tôt ou tard avec usure des avances qu'ils ont faites.

Mais arrêtons-nous aux *accidens*, & traçons-en quelques-uns, pour rendre ce que j'ai dit, plus sensible à ceux qui ne sont pas très-versés dans la Peinture.

Les voûtes d'une caverne peuvent être entr'ouvertes; le Soleil y darder quelques rayons, dont l'éclat contraste avec l'ombre épaisse. Cette opposition, cette circonstance, cet *accident* frappe & attache les regards; mais si d'ailleurs les reflets nuancés de la lumière qui s'étendent dans l'obscurité, font entrevoir dans l'enfoncement de la caverne deux amans, surpris par l'effet de cette lueur inattendue, comme Mars & Vénus par Apollon; ce double *accident* fixera les regards & l'esprit sur l'imitation qu'en aura fait un habile Artiste.

Dans un bois, où des arbres épais voilent le trop grand éclat du jour; si le Soleil s'introduit à travers le sommet des feuillages; il colore à l'instant tout ce qui s'offroit en demi-teinte. Il produit dans l'éloignement quelques effets subordonnés qui appellent cependant les regards, & qui désignent l'étendue & l'enfoncement de la forêt; enfin, quelques éclats de sa lumière la plus vive, descendant sur le terrein & les plantes, alors les fleurs & les eaux qui, sans ces *accidens*, resteroient confondus dans la masse monotone d'une ombre générale, frappent les yeux du spectateur de tous les charmes dont

ils sont susceptibles & brillent comme ces broderies qu'on voit se détacher sur un fond sourd qui les rend plus éclatantes.

Ces *accidens* produisent des impressions agréables ; mais il en est qui joignent à la surprise, des émotions fortes, quelquefois pénibles, & par cette raison même plus attachantes. La mer est un des théâtres où ces sortes d'*accidens* sont plus nombreux & plus variés.

Une tempête se prépare-t-elle ? mille *accidens* l'annoncent dans le ciel & sur les eaux. Le Soleil voilé prodigue sur les nuages, qui s'accumulent pour l'effacer, les couleurs les plus variées, quelquefois même les plus éclatantes. Il se fait jour encore, à travers ces montagnes aëriennes qui l'environnent ; enfin, lorsque le ciel est entièrement couvert, alors sillonné par la foudre, éclairé par des lueurs *accidentelles* dont les nuances varient sans cesse, il laisse appercevoir des vaisseaux prêts à périr, qu'on ne voit qu'à l'aide des éclats de tonnerre qui vont les embrâser.

Plus ces *accidens* méritent le nom qui les désigne, plus ils sont difficiles à représenter ; car la promptitude de ces effets pittoresques, la difficulté d'en faire des études, les émotions qu'ils causent, les bornes des moyens de l'Art, tout s'oppose au fréquent usage qu'en feroient sans cela les Artistes.

Cependant les plus habiles choisissent & hasardent de représenter quelques-uns de ces *accidens* : les plus courageux par caractère & par l'amour de leur Art les étudient même au risque de leur vie. Ils nous offrent, comme l'a fait souvent un de nos Artistes modernes, justement célèbre en ce genre, au milieu du désordre de tous les élémens, quelques malheureux prêts à perdre

la vie, & d'autres, bien plus infortunés, puiſqu'ils éprouvent le déſeſpoir de perdre ceux qui leur ſont chers. Les inondations, les embrâſemens, les éruptions des volcans offrent des *accidens* que l'imagination ſuppoſe, que les récits autoriſent & dont les imitations attachent.

Je ne dois pas paſſer ſous ſilence les effets empruntés, non pas préciſément de la nature, mais du merveilleux, des Fables reçues, des faits conſacrés & dont la vraiſemblance tient à la ſuppoſition de Puiſſances ſurnaturelles. Telles ſont les lumières produites par la préſence ou la ſubite apparition d'êtres qui doivent occaſionner des prodiges. La lumière que Raphaël a employée dans le tableau de la Transfiguration, en eſt un exemple. Tels ſont encore les effets céleſtes que le Guide & pluſieurs autres Peintres ont empruntés de l'Enfant divin, de l'Ange qui l'annonça, du berceau même de ce jeune Dieu dans l'adoration qu'il reçut des Paſteurs & des Rois; de lui-même encore dans ſa fuite toujours intéreſſante par l'union d'un Vieillard, d'une jeune Mère douée de toutes les vertus & les graces, & d'un Enfant qui ſe montre déjà au-deſſus de la nature.

A la ſuite de ces *accidens* ſurnaturels, on doit mettre quelques effets occaſionnés par des interpoſitions ingénieuſes d'objets qui peuvent même n'être que ſuppoſés, ſans que le Peintre les faſſe appercevoir. De grands Maitres les ont mis en uſage; mais ils ont le plus ſouvent donné lieu d'en deviner les cauſes; car, ſans cette précaution, ils deviennent trop arbitraires; & ſi l'imagination n'eſt miſe au moins ſur la voie, elle ſait peu de gré d'un effet, quelque piquant qu'il puiſſe être. Il faut donc, en général, que quelque légère vrai-ſemblance aide à l'illuſion.

' Ces effets ou *accidens*, qui n'ont rien de surnaturel, conviennent à un plus grand nombre de sujets, mais demandent un goût fin, pour ne pas les prodiguer & pour en faire un usage heureux. Ils sont favorables en particulier à différens genres, qui ont moins de ressources que l'Histoire pour fixer l'attention.

Les imitateurs de ce qu'on appelle la *nature-morte* ou objets immobiles & inanimés, ceux qui représentent des fleurs, des fruits, des perspectives, peuvent, en quelque sorte, animer leurs compositions par ce secours. Les Peintres de portrait peuvent y trouver des effets secourables & ingénieux, qui seroient souvent plus à l'avantage de ceux qu'ils représentent, que la plupart des singularités d'attitudes & de costume qu'ils emploient.

En effet, les Artistes qui ont employé des maintiens bizarres, des compositions recherchées, chargées d'*accessoires* de commande, des costumes extraordinaires, ne sont parvenus le plus souvent qu'à rendre ridicules leurs originaux & à montrer les prétentions réciproques de l'Artiste & du Modèle.

Une jeune personne, sous l'habit de Diane, d'Hébé, de Vénus, dans des attitudes manièrées, perd d'autant plus que ces ajustemens & son action promettent davantage. Elle est engagée, par la prétention du Peintre, ou la sienne, à répondre aux desirs, souvent immodérés, de l'imagination des spectateurs. Rubens, Rimbrand, Wandyck, Titien n'ont employé quelquefois pour rendre plus piquantes les physionomies, que quelque coup de lumière, quelqu'effet d'ombre qui leur ont donné moyen ou de faire valoir les agrémens, ou de dérober les défauts de ceux qu'ils représentoient.

[redacted]

Une ingénieuſe Artiſte de nos jours, à l'exemple d'un des grands Maîtres que j'ai nommés, a mis en uſage avec ſuccès les reflets du Soleil qui l'éclairoit, lorſqu'elle eſſaya de ſe peindre. Une partie de ſa tête dans la demi-teinte, ſert d'oppoſition à l'*accident* d'un rayon de lumière qui fait briller le charme de ſa couleur naturelle. Le chapeau dont elle eſt coëffée, autoriſe ces *accidens*, & ce qu'on voit, attachant juſtement le regard, fait connoître ce que l'ombre nous cache.

Les *accidens* favorables à la Peinture, ſemblent rares dans la nature, & ne le ſont point dans les imaginations fécondes. On pourroit étendre aux circonſtances morales ce que j'ai borné dans cet article aux *accidens* phyſiques. Les paſſions ſont intariſſables en *accidens* de tous les genres.

Ce ſont les mines précieuſes où le génie puiſe ſes plus intéreſſantes richeſſes ; & ſans lui, tous les tréſors des Arts reſtent enfouis ou ſont mal employés.

AGCORD, (ſubſt. maſc.) L'*accord* d'un tableau eſt l'effet général & ſatisfaiſant qui réſulte principalement de la diſpoſition des couleurs, du choix qu'en fait l'Artiſte, de leur dégradation & de l'harmonie du clair-obſcur combinée avec celle du coloris.

Le Peintre diſpoſe du coloris de ſon tableau, ainſi que des objets qu'il y place. Il doit avoir déterminé dans ſon imagination l'*accord* qu'il veut effectuer, avant de commencer ſon ouvrage. Pour ſuivre cette détermination qu'il a priſe, il conſulte la nature, il aſſigne aux nuances l'ordre qui leur convient, premièrement, d'après celui des plans ſur leſquels il ſuppoſe chaque objet & même chaque partie de ces objets.

Secondement, d'après la lumière & les différentes privations du jour que ces objets & leurs parties reçoivent & éprouvent, en ſuppoſant un foyer déterminé.

Ces notions qui ſe retrouveront néceſſairement avec différens détails dans pluſieurs articles de ce Dictionnaire, peuvent donner une première idée générale des différentes combinaiſons d'où réſulte l'*accord* dans un ouvrage de Peinture.

Il eſt d'une extrême difficulté ſans doute que le Peintre rempliſſe exactement tout ce qu'un parfait *accord* exige de lui ; mais il eſt peut-être plus difficile encore que ſon ouvrage ſoit, à cet égard, parfaitement jugé, ſur-tout ſi la compoſition n'eſt pas extrêmement ſimple.

La réminiſcence, ou la comparaiſon immédiate de la nature avec l'imitation, pourroit, il eſt vrai, conduire à porter un jugement aſſez exact ; mais il faut que cette réminiſcence ſoit récente, ou très-fidèle ; & dans la comparaiſon immédiate, il faut que les objets réels ſe trouvent expoſés aux regards de celui qui veut la juger dans la même poſition & au même jour où ils ont été imités par l'Artiſte. Pour peu que les circonſtances de la compoſition ſe trouvent compliquées, on conçoit aiſément que le Peintre ne peut raſſembler tous les objets qu'il a eu deſſein d'imiter, ni pour les peindre enſemble, ni pour les offrir à ſes juges, comme baſe de leur déciſion.

D'après ces réflexions, l'*accord* général de preſque tous les tableaux & ſur-tout de ceux d'*Hiſtoire*, eſt fondé ſur des réminiſcences de l'Artiſte, & ſur les ſoins qu'il prend de ſe conformer, autant qu'il lui eſt poſſible, à la vérité de couleur de chaque objet, à la dégradation perſpective & au clair-obſcur, c'eſt-à-dire, aux loix de la lumière.

[redacted]

On pourroit donc avancer à la rigueur qu'il n'y a pas un tableau, principalement un tableau d'*Histoire*, qui pût soutenir la confrontation avec la nature, supposé qu'elle fût possible. On conçoit, en effet, que si le sujet d'un tableau exige que la scène soit en plein air, ou au milieu des eaux, s'il est composé de figures allégoriques, il n'est plus de modèle naturel pour le Peintre, il n'est plus de comparaison immédiate pour les juges ; il n'est même pas de réminiscence réelle, & la seule vraisemblance pittoresque, appuyée sur les effets connus de la lumière, peut guider par approximation le Peintre, relativement à l'*accord* qu'on exige dans ses ouvrages.

Il ne résulte cependant pas de ce que je viens d'avancer avec une franchise un peu sévère, que les compositions dont il est question, ne puissent offrir un *accord* suffisant & qui satisfasse ceux qui les considèrent.

L'intelligence de toutes les parties de l'Art, les connoissances acquises par les observations continuelles des Artistes, la fidélité de la mémoire locale, la force de l'imagination, les études plus ou moins partielles que se procurent & que font les Peintres ; enfin, un sentiment habituel de cet *accord* qui, dans la nature, se présente sans cesse à leurs yeux, les conduisent à l'imiter & à *accorder* un tableau de manière que s'ils ne sont pas en droit de prononcer : » Ceci est précisément l'*accord* de la » nature. « Au moins peuvent-ils dire : » D'après la » disposition de mes objets, le foyer de ma lumière, » les interpositions que j'ai établies, les plans que je » suppose, l'*accord* de mon tableau est aussi vrai- » semblablement exact qu'il le peut être ; « & cette assertion n'est pas ordinairement contredite, sur-tout si les yeux de ceux qui regardent l'ouvrage ne sont blessés par

aucune oppoſition trop bruſque de tons ou d'effets & de lumières.

Cette dernière obſervation conduit à une conſéquence intéreſſante, c'eſt qu'il peut y avoir un *accord* ſatisfaiſant pour les yeux dans un ouvrage de Peinture, ſans qu'il ſoit bien conforme à celui que la nature offriroit, parce que l'organe phyſique ne demande premièrement que de n'être pas bleſſé. On en conclut aiſément que le coloris foible & le coloris vigoureux ne comportent pas moins l'un que l'autre un juſte *accord*, comme des inſtrumens de muſique peuvent être accordés ſur des diapazons plus hauts ou plus bas.

D'ailleurs, nous avons nombre de preuves convaincantes que des Artiſtes célèbres ont haſardé des coloris factices, qui ne ſont pas conformes à ceux de la nature, & qu'ils en ont fait quelquefois réſulter un *accord* ſatisfaiſant.

Ces ſortes d'*accords* ſont cependant des illuſions & des preſtiges; le ſens phyſique de la vue s'y prête, mais la reflexion, la comparaiſon, la connoiſſance de la Nature & de l'Art les condamnent. Tout Coloriſte de cette eſpèce doit être placé, à cet égard, dans une claſſe inférieure à celle des Peintres qui prennent toujours la nature pour baſe de leur *accord*.

On pourroit comparer les premiers aux Romanciers: s'ils plaiſent, on pardonne leurs menſonges, on applaudit même à l'art de leurs Fables; mais l'on conſidère davantage les Hiſtoriens véridiques.

Titien, Wandyck, Paul Véronèze, les Carraches, Raphaël, ſont de ce nombre honoré dans la Peinture.

Giordans de Naples, Rimbrand, Tintoret & pluſieurs autres, ſont de la claſſe des Coloriſtes ſouvent imagi-

[redacted]

naires, mais dont l'*accord* ſéduit & charme ſouvent les regards.

On peut concevoir, d'après ces explications, pourquoi l'on ne trouve point dans les livres qui traitent de l'Art de la Peinture une ſuite de principes & de pratiques démontrées ſur l'harmonie & l'*accord*, comme on en trouve ſur les *proportions*, la *pondération* & la *perſpective.*

Il me reſte à dire que le mot *accord* ſe prend auſſi dans un ſens plus étendu ; mais alors on y joint un mot qui déſigne cette différente acception. Ainſi l'on dit, l'*accord* de la compoſition, l'*accord* même de l'expreſſion, enfin l'*accord* du tout enſemble. C'eſt aux articles Composition, Expression, &c. que ſe doivent trouver les explications qu'on peut donner ſur ces manières de s'exprimer.

ACHEVÉ, (part. paſſ.) Un ouvrage des Arts méchaniques eſt *achevé*, dans le ſens le plus uſité, lorſque l'Artiſan croit n'avoir plus rien à y faire.

Mais une production des Arts libéraux peut avoir épuiſé tout le travail dont un Artiſte eſt capable, & n'être rien moins qu'un ouvrage *achevé.*

Un tableau *achevé*, lorſqu'on parle le langage de l'Art, eſt donc une production qui approche, autant qu'il eſt poſſible, de cette perfection de la Peinture, que l'on conçoit plus qu'on n'y peut atteindre. Pour qu'un tableau pût être regardé comme *achevé* dans la rigueur du ſens de ce mot, il faudroit que l'imitation qu'il contient approchât tellement de l'objet naturel imité, que le regard y fût trompé ; mais cette perfection eſt idéale & l'Art ne peut l'atteindre.

Il reste & il restera toujours aux Peintres qui tendent à la perfection, une distance entre les imitations & la nature, comme il reste aux navigateurs qui veulent toucher le Pôle, des espaces à découvrir. C'est par l'impossibilité même d'arriver à leur but, que l'émulation des uns & des autres est excitée & nourrie. Le Peintre croira toujours possible de produire des imitations plus achevées que toutes celles qu'on a faites. Enfin, tous ceux qui veulent imiter la nature, voyent en l'observant, ou pensent voir ce point si desiré où ils tendent; ils travaillent, ils espèrent, ils avancent, reculent, restent enfin plus ou moins près. Voilà le sort des Peintres les plus excellens qui ont existé & de ceux qui existeront.

Les mots *fini* & *terminé* s'emploient aussi, relativement à la Peinture & aux ouvrages des Beaux-Arts à-peu-près dans les mêmes sens que le mot *achevé*. Cependant on peut y remarquer des différences; car les mots *fini* & *terminé* donnent quelquefois, selon la manière dont on les emploie, l'idée d'un ouvrage fait avec le plus grand soin. Cependant un tableau exécuté avec feu, avec enthousiasme & sans trop de recherche du côté du *faire*, a souvent plus de droit à être nommé un ouvrage *achevé*, que celui qui a coûté à l'Artiste beaucoup de temps & de soins.

Certains tableaux de Rimbrand, de Luc Jordans, de Rubens, faits, pour ainsi dire, par inspiration & au premier coup, peuvent être regardés comme des ouvrages *achevés* dans leur genre, plus justement quant à l'esprit de l'Art, que plusieurs ouvrages de Wanderverf, l'un des Peintres les plus précieux qui soient connus.

Les tableaux de ce Peintre sont le plus ordinairement

[redacted]

des ouvrages *finis* & très-*terminés*, tandis que pluſieurs de ceux des autres Artiſtes dont j'ai parlé, lorſqu'ils ne ſont pas à leur point de vue, ou qu'ils ſont offerts à des yeux peu inſtruits, ne paroiſſent que des ébauches.

Pour exprimer ce que l'on entend par le mot *fini*, lorſqu'on parle des Peintres précieux, on ſe ſert encore des mots *léché*, *careſſé*.

On dit des tableaux de Mieris & de Girardoux, qu'ils ſont *précieux*, *finis*, *careſſés*, *léchés*. On les appelle *précieux*, vrai-ſemblablement parce que le temps néceſſaire aux Artiſtes, pour les porter à ce point, ne leur permettant pas d'en faire un grand nombre, leur rareté les place au rang des objets *précieux*.

On ſent aiſément, d'après ce que j'ai dit juſqu'ici, que lorſqu'on demande à un Peintre, ſi le tableau qu'il a promis eſt *achevé*, l'on donne à ce mot un ſens qui n'a pas de rapport à l'Art en particulier & qui appartient à la langue générale.

Il eſt injuſte ſans doute d'exiger & d'attendre des jeunes Artiſtes des ouvrages *achevés*, en prenant ce mot dans le ſens relatif à l'Art; mais on a droit ſur-tout dans les écoles, de les exhorter à prendre l'habitude d'*achever* les ouvrages qu'ils commencent.

Rien de plus ordinaire que de voir faire des eſquiſſes & ébaucher des compoſitions. Rien de plus rare que de voir *achever* ces entrepriſes. S'accoutumer à finir eſt cependant un moyen d'exécuter enfin des ouvrages qui méritent le nom d'*achevé*.

Quant au *terminé* & au *précieux*, ſouvent une patience froide & le temps y conduiſent; mais en finiſſant trop de cette manière, on eſt loin d'offrir des ouvrages *achevés*.

Toute manière de peindre eſt généralement bonne, ce principe eſt prouvé par les beaux ouvrages exécutés par tous les différens moyens de l'Art. Cependant, on doit en effet préférer celle qui convient le mieux à l'ouvrage qu'on entreprend.

Peignez donc d'une manière *large*, par maſſes & à grands effets, les ouvrages qui occupent un vaſte eſpace, ceux qui ſont deſtinés à être regardés de loin & dans un point de vue fort élevé. Si vous allez en Italie, vous obſerverez que les plus célèbres Maîtres, en exécutant ainſi les grands ouvrages, ont fait des ouvrages *achevés*.

Careſſez les tableaux qui doivent être expoſés ſous la vue, ſur-tout s'ils repréſentent des objets aimables qu'on ſe plaît dans la nature à voir de près, & que l'œil, pour ainſi dire, careſſe en les regardant; tels ſont les charmes détaillés de la beauté, les formes & le coloris des fleurs. Celui qui s'occupera de vos imitations, exigera de votre pinceau une partie du plaiſir qui le fixe ſur ces objets, lorſque la nature les lui préſente. Il voudra que l'image que vous en faites, les rappelle à ſon imagination avec tous leurs charmes. Vous ne remarquerez peut-être que trop d'ailleurs que le *précieux* eſt un moyen preſque sûr d'attacher ceux qui ont peu de connoiſſance de la Peinture; mais, à cet égard, penſez auſſi qu'il eſt contraire au véritable intérêt de l'Art de ſe prêter aux deſirs de l'ignorance. Ce ſont les ſuffrages des hommes inſtruits & de la claſſe la plus intelligente, qui vous aſſureront une réputation durable; & c'eſt en ſachant terminer, & cependant n'être précieux qu'à propos & avec une juſte meſure, que vous atteindrez la perfection.

ACTION, (ſubſt. fém.) On dit : *Cette figure a de l'action.*

Cette phraſe ſignifie qu'une figure deſſinée, peinte ou ſculptée paroît agir.

On dit auſſi d'un Comédien : *Cet Acteur a de l'action, eſt ſans action.* Le Comédien eſt regardé comme figure du tableau que le théâtre préſente aux ſpectateurs.

On dit encore qu'une figure a du *mouvement*, & l'on penſe communément que dans cette manière de s'exprimer, *mouvement* & *action*, ſont à-peu-près ſynonymes ; mais il n'eſt point de véritables ſynonymes, & je crois que dans le langage de la Peinture, on peut diſtinguer l'*action* du *mouvement*, j'ajouterai qu'il eſt auſſi des paſſions qui ne produiſent ni *action* ni *mouvement*, & qui ont une *expreſſion* très-caractériſée. Telles ſont l'abattement, la volupté, la mélancolie, dont les *expreſſions*, la plupart *paſſives*, arrêtent le *mouvement* & ſuſpendent l'*action*, plutôt qu'elles ne font agir & mouvoir ceux qui en ſont affectés.

D'une autre part, conſidérez des hommes qui marchent avec viteſſe, qui rament avec force, qui arrachent un arbre, qui tirent un poids conſidérable ; ces figures ont de l'action, du mouvement, & ne ſont affectés d'aucune de ces impreſſions de l'ame qu'on nomme *paſſions*, auxquelles le mot d'*expreſſion* eſt principalement conſacré.

L'*action* peut n'exiger du mouvement que de quelques parties, ſans que la figure ſe déplace ; le mouvement donne une idée plus générale de déplacement, & l'*expreſſion* des grandes paſſions veut que toutes les parties du corps participent de l'affection qui occupe & détermine l'ame, ſoit que la figure agiſſe ou n'agiſſe pas.

Quelques exemples donneront une idée plus ſenſible de ce que je viens de déſigner. Salomon eſt répréſenté aſſis ſur ſon trône : il a avancé un bras pour ordonner de partager en deux un enfant que l'on tient devant lui ; je ſuppoſe que le viſage du Prince ſoit entièrement caché : ſon geſte ſeul peut autoriſer à dire que cette figure a beaucoup d'*action*. Il ne me paroîtroit pas auſſi juſte de dire qu'elle a du mouvement, puiſqu'un ſeul geſte produit en elle ce que j'appelle *action*.

Une femme court ſe jetter entre deux combattans : toutes les parties de ſon corps paroiſſent concourir à la précipitation de ſa courſe ; elles ſont repréſentées dans les poſitions qui leur ſont néceſſaires, qu'elles doivent occuper pour s'entr'aider & pour favoriſer l'intention de cette femme ; on croit enfin la voir changer de place. L'on dira : cette figure a beaucoup de *mouvement*, & je crois que le mot *action* ne conviendroit pas autant à cette figure.

Ces deux exemples feront entendre les nuances peut-être un peu délicates que je penſe qu'on peut admettre dans le ſens des mots *action*, *mouvement* & *expreſſion*, appliqués à la Peinture.

L'*action*, ainſi que le *mouvement*, demande une grande connoiſſance de l'Anatomie. Le *mouvement* en exige ſur l'équilibre & la *pondération*, parce que la juſte imitation des apparences extérieures des membres, des os & des muſcles dans l'*action*, & celle de la diſtribution du poids des différentes parties dans le *mouvement* peuvent conduire ſeules l'Artiſte à ſon but. Quant à l'*expreſſion*, qui eſt accompagnée d'action & de mouvement, il faut joindre aux ſciences poſitives que je viens de déſigner, une ſcience plus profonde que

[redacted]

j'oserai appeller l'anatomie de l'ame & du cœur, & l'étude des effets que produit la rupture de leur équilibre moral. Il faut encore que l'Artiste se trouve susceptible d'avoir par lui-même une idée juste & forte de l'*action* & des mouvemens des passions : il faut enfin que la force & la flexibilité de l'imagination lui fasse éprouver, en représentant leurs effets, une impression sympathique, par laquelle il sente la mesure de ce qu'il transmettra d'action & de mouvemens passionnés à ses figures, & de ce que les figures qu'il peint en doivent transmettre à leur tour à ceux qui y fixeront leurs regards. *Mystère inexplicable*, qui distingue absolument les Arts libéraux des Sciences & des Arts méchaniques !

Le Peintre, Dessinateur, Coloriste, instruit profondément de l'anatomie & de la pondération, mais dont l'ame est froide, représentera avec correction un homme dans le mouvement que doit occasionner une passion ; mais cet homme paroîtra exécuter ce mouvement comme quelqu'un à qui on le prescriroit & sans qu'il l'eût pensé lui-même. La figure peinte ne peut être animée ; si l'homme qui la peint ne l'est pas.

Je reviens à l'objet de cet article pour observer que dans un tableau, composé de plusieurs figures qui ont de l'*action*, leur relation mutuelle ajoute à l'effet & à l'*action* générale ; & c'est alors qu'on dit : Il y a beaucoup de *mouvement* dans cette composition.

Pour vous, jeunes Artistes, connoissez de bonne heure & n'oubliez pas que l'homme, à moins qu'il ne soit dans la stupidité ou dans l'apathie, n'est jamais, sur-tout pour le Peintre, sans action, sans mouvement ou sans passion. Si la passion est concentrée, elle demande plus de finesse, d'esprit & de sentiment. Presque toutes les

passions très-nobles sont de ce genre : aussi leurs *actions* & leurs mouvemens doivent avoir une mesure infiniment juste, & ils sont susceptibles par-là de cette beauté que nous admirons dans les ouvrages parfaits de l'Antiquité.

Les impressions brusques, qui, venant de dehors & agissant, pour ainsi dire, de la première main, sur les sens, n'ont pas été modifiées & réfléchies par l'ame, sont, en quelque sorte, matérielles. Celles qui, reçues plus directement par l'ame, produisent ensuite leur effet extérieur par une sorte de *reflexion*, si l'ame est distinguée, sont moins grossières & ont une teinte de sa perfection. Ce n'est pas dans l'extrême jeunesse que ces idées, qui tendent au sublime, peuvent être parfaitement comprises ; mais la jeunesse, douée du Génie qui est nécessaire aux Arts, peut les entrevoir, par anticipation. Elle peut au moins, dès qu'on les indique, les sentir & en conserver une première idée.

A D

ADOUCIR, (verb. act.) Le terme dont il s'agit ici tient, sans doute, sa première acception du sens du toucher, ou de celui du goût.

On *adoucit* ce qui est rude, ou ce qui est âpre. C'est ainsi que, par des applications figurées, nous transportons à nos différens sens ce qui appartient particulièrement à chacun d'eux.

Après avoir créé, par exemple, le mot *adoucir*, pour e toucher, on l'aura appliqué au goût, qui est passivement une sorte de toucher. On aura hasardé ensuite, par approximation d'idées, d'employer le mot *adoucir*, relativement aux sons ; enfin, de l'adapter aux modifications dont

[redacted]

dont les couleurs sont susceptibles, & quoique ces acceptions soient de nature à être appellées *figurées*, elles tiennent toujours cependant à la nature du toucher; sens unique, que modifient les différens organes du tact, de la vue, de l'ouïe, du goût & de l'odorat.

Mais on a étendu bien davantage le sens figuré du mot *adoucir*, en disant : *adoucir le style, adoucir l'expression ;* enfin, l'on a passé jusqu'à dire, à l'occasion des qualités morales : *adoucir* le caractère, les passions, la colère & la fureur.

Pour ramener le sens de ce mot à l'Art de la Peinture, on *adoucit* les couleurs de deux manières, ou en affoiblissant leur *éclat*, leur *valeur*, ou en les accordant entr'elles d'une manière intelligente & fine qui produise à l'œil l'effet le plus harmonieux. Les moyens de l'Art, pour parvenir à ce but, sont des *liaisons de tons*, des *passages*, des *couleurs rompues*, & des *dégradations de nuances insensibles ;* ainsi que le choix même des couleurs qu'on approche les unes des autres.

C'est à l'occasion de ce dernier soin, nécessaire pour certaines couleurs que s'est introduite dans le langage de l'Art, l'expression de *couleurs amies*. Il n'en est point qui soient absolument ennemies les unes des autres ; mais il est aisé de se convaincre que quelques-unes ont entr'elles des rapports plus ou moins favorables. Il y en a, par cette raison, dont l'effet blesse l'œil, lorsqu'elles se touchent, ou se trouvent trop voisines. La Nature sait cependant accorder tout son systême coloré, sans exception, dans quelques combinaisons & dans quelques rapprochemens que se trouvent les objets. Ses moyens puissans & universels sont l'interposition de l'air & la parfaite harmonie du clair-obscur, dans laquelle entrent les

reflets qui les rompent & les rejailliſſemens de la lumière qui les accordent.

C'eſt donc par l'emploi de ces moyens & en s'en ſervant avec un artifice raiſonné, que le Peintre ſauve les diſſonances dans ſon harmonie, comme on le fait dans la Muſique par des préparations indiſpenſables.

Les diſſonances pittoreſques, ainſi que les diſſonances muſicales concourent ſouvent à rendre l'effet plus énergique, lorſqu'elles ſont employées à propos & qu'on n'en abuſe pas. Il faut ſur-tout qu'elles ne ſoient ni tranchantes, ni bruſques.

Cette comparaiſon, au reſte, ne doit pas être priſe à la rigueur, & il en eſt ainſi de preſque toutes celles qu'on emprunte d'un Art, pour les appliquer à un autre; car s'il y a des approximations & des reſſemblances ſenſibles à pluſieurs égards entr'eux, & plus encore entre certaines de leurs parties, ils ont auſſi des différences qui s'oppoſent à la juſteſſe des comparaiſons, & l'abus qu'on fait aujourd'hui, plus fréquemment que jamais, de ces rapprochemens, grace à l'ignorance de ceux qui les emploient, ou à la prétention trop générale de parler de tout & de tout connoître, contribue à jetter de l'obſcurité, de la confuſion dans les idées, dans les jugemens & à répandre le mauvais goût dans l'élocution.

Les ſens, ainſi que les Beaux-Arts, ont ſans doute entre eux, comme je l'ai dit, des rapports apparens & généraux. L'imagination s'efforce de les rendre plus réels pour multiplier les jouiſſances dont elle eſt toujours avide; mais la Nature a poſé des limites. On pourroit bien ſe permettre de dire que l'œil écoute, que l'oreille voit, parce qu'effectivement ce qu'on entend, peint en quelque ſorte les objets à l'imagination, & qu'en voyant

[redacted]

avec ſagacité, on entend, pour ainſi dire, les diſcours qui cependant ne frappent pas notre oreille ; mais les propriétés de la vue ne peuvent paſſer tellement au ſens de *l'ouïe*, que l'une ſe ſubſtitue entièrement à l'autre. Il ne faudroit pas oublier que c'eſt toujours figurément que l'on conçoit ces ſubſtitutions, & c'eſt cependant ce que l'on perd de vue, par le trop grand uſage des termes figurés & l'abus que l'eſprit ſans juſteſſe en fait ſouvent.

Si l'on vouloit rendre une langue parfaitement conforme à la raiſon & à la nature des choſes, la réforme ſeroit d'autant plus difficile que cette langue auroit été plus maniée par les Orateurs & les Poëtes. Il eſt rare, il eſt impoſſible même qu'ils ayent la connoiſſance, non-ſeulement approfondie, mais exacte de tout ce dont ils parlent, il leur ſemble néceſſaire de parler de tout, & il eſt très-commun qu'ils uſent de ce droit comme les Poëtes, dont Horace déſigne la hardieſſe.

Je reviens, pour la dernière fois, au mot *adoucir*, comme terme de Peinture, & pour ne pas m'écarter davantage, je m'adreſſe à ceux qui exercent cet Art.

Vous avez, d'après ce que j'ai dit, deux manières d'*adoucir* vos tons & vos nuances : l'une eſt de diminuer leur éclat ; l'autre de les accorder dans leur vigueur avec beaucoup d'art.

Le premier moyen peut vous conduire à altérer la force & la vérité de la couleur de chaque objet ; alors vous affoiblirez plutôt que vous n'adoucirez votre coloris.

Si vous choiſiſſez l'autre moyen, en vous attachant à accorder enſemble les couleurs & les tons dans leur plus grande valeur, vous approcherez du ſyſtême de la

Nature & de la perfection de l'Art, relativement à la couleur.

Je me borne à ces explications, parce que les mots *Accord*, *Clair-obscur*, *Harmonie*, & quelques autres, donneront occasion de développer les différentes idées qui ont rapport au mot dont traite cet article.

Je ne parle pas d'*adoucir* l'expression. Dans la Peinture, toute expression exagérée ou affoiblie, est blâmable.

A F

AFFOIBLIR, (verb. act.) Une partie des termes qui forment le langage d'un Art, se rapportent ou aux perfections ou aux défauts dont il est susceptible.

Ce que j'ai dit dans l'article *adoucir* est relatif à une beauté de l'Art de la Peinture, qui est l'harmonie & au plaisir du sens de la vue, qui en est l'effet. Ce que je vais dire, à l'occasion du mot *affoiblir*, se rapportera à une imperfection.

En effet, c'est ordinairement lorsqu'un Artiste cherche l'accord ou l'harmonie aux dépens de la vigueur, qu'il *affoiblit* le coloris, comme en cherchant l'agrément aux dépens de la sévérité du trait ; il *affoiblit* quelquefois la correction des contours, & en sacrifiant l'expression au desir de trouver la grace, il *affoiblit* le caractère.

L'*affoiblissement* des couleurs qui aide assez ordinairement les Coloristes médiocres, à obtenir une harmonie que j'appellerai *moyenne* ou *foible*, n'est que trop commun dans quelques Écoles, dont cette foiblesse de coloris paroît être le défaut distinctif, & en quelque façon, national.

L'on ne peut en donner de raison absolument satis-



iſante. Peut-être ce penchant à une harmonie foible & ſouvent griſe, eſt-il la ſuite de quelque qualité phyſique des organes ou du climat. Elle peut avoir pour origine certains effets d'une lumière ſouvent voilée, qui s'offrent plus habituellement aux regards, ou certaines modifications dans les organes de la vue, qui peuvent être plus générales dans un pays que dans un autre. Au reſte, ſi la cauſe eſt encore incertaine, l'effet n'en eſt pas moins conſtaté, & l'École Françoiſe y paroit ſoumiſe.

Le Ciel des bords de la Seine, où cette École eſt réſidente, ſe montre ſouvent peu ſerein, à cauſe des humidités & des brouillards fréquens. Les hommes & les femmes y ſont plutôt pâles que ſanguins & colorés. Les fabriques ont une couleur peu variée, généralement griſe ou blanchâtre, à cauſe du grand uſage qu'on fait du plâtre, l'on s'apperçoit, d'un autre côté, que le plus grand nombre des Peintres François, qui habitent la Capitale, ont un coloris dans lequel les teintes griſes ou farineuſes dominent ſenſiblement, & dont le blanc rend les lumières blafardes. Ce pourroit être par ces cauſes que leur diapazon (ſi l'on peut s'exprimer ainſi) eſt foible, ſouvent ſourd & peu brillant. Mais, en général, la facilité que l'Artiſte médiocre trouve dans l'*affoibliſſement* des couleurs *rompues*, pour parvenir à une harmonie douce, la difficulté de ſoutenir l'accord de toutes les parties, en portant les tons locaux d'un tableau, le plus près poſſible de ceux de la Nature éclairée par une belle lumière, (ſur-tout ſi l'on commence par *monter* les ciels & les plans éloignés) ſont des raiſons qui peuvent entraîner dans toutes les Écoles à *affoiblir* le coloris.

Mais comment nos Peintres diſtingués ne réſiſtent-ils

pas à cet *affoibliſſement*, dans lequel ils ne tombent ſouvent qu'après avoir (dans le cours des études qu'ils ont faites en Italie) donné des preuves que l'harmonie vigoureuſe n'eſt pas au-deſſus de la portée de leurs organes & de leur intelligence ?

Il faut donc penſer que des cauſes phyſiques établiſſent ſur eux un aſcendant preſque irréſiſtible.

Au reſte, le ſens défavorable du mot *affoiblir* devient plus ſenſible encore, lorſqu'on l'applique à quelques autres parties principales ; car le complément de l'Art conſiſte, non pas dans une imitation énervée, mais dans la repréſentation, la plus ſemblable qu'il eſt poſſible, de la Nature dans toute ſon énergie.

Il eſt donc à propos de dire aux jeunes Artiſtes : Craignez, ſi vous vous ſentez entraînés à *affoiblir* des *tons fiers*, pour courir après une harmonie douce, que ce ne ſoit une inſtigation du mauvais génie qui fait tomber un ſi grand nombre de vos Confrères dans un coloris foible, & qui leur inſpire ſi ſouvent des expreſſions efféminées.

On parvient ſans doute, en *affoibliſſant*, à ne point bleſſer des yeux malades ou délicats ; mais c'eſt pour les organes qui ont toute leur vigueur que vous devez peindre. Il ne ſeroit plus d'énergie dans les Arts, ſi l'on ſe ſoumettoit, en les pratiquant, aux altérations que les grandes Sociétés font éprouver à l'organiſation, ainſi qu'aux ames de ceux qui les compoſent.

Préſervez-vous donc de cet écueil, contre lequel, au retour de Rome, vous perdrez peut-être tout ce que vous aurez acquis de richeſſes pittoreſques.

S'il étoit démontré que cet *affoibliſſement* de coloris où tombe la plupart de nos Peintres, provient inévita-

[redacted]

blement de causes physiques prédominantes, il n'y auroit plus de conseils à donner à ce sujet ; mais Jouvenet, La Fosse, *Le Brun* sont restés coloristes en habitant le pays où vous êtes destinés à vous fixer.

Rappellez-vous tous les jours, en prenant votre palette, & en la garnissant de couleurs, que la trop grande *rupture*, ou la *fatigue* que vous leur donneriez, les dénatureroit, comme la Société trop activement désœuvrée, fait perdre aux hommes qui s'y livrent, leur caractère.

Pour éviter le premier inconvénient, qui vous regarde particulièrement, montez, autant qu'il est possible & avec hardiesse, votre accord, en commençant par vos fonds, par vos ciels, & leur donnant beaucoup de vigueur.

N'allez pas prévoir & craindre les difficultés d'arriver aux premiers plans : elles sont inévitables ; mais on les peut surmonter. Vous aurez, sans doute, à chercher pour trouver des tons propres à soutenir de plus en plus cette vigueur jusques aux premières figures de votre tableau ; mais vos efforts ne seront pas infructueux, s'ils sont obstinés, & si vous appellez à votre secours le Giorgion, Titien, Véronèze, comme les anciens Chevaliers invoquoient les plus célèbres Paladins, pour s'encourager dans les aventures difficiles.

Si vous devez vous garder de chercher l'harmonie en *affoiblissant* les tons, vous devez éviter, (je le répète) avec non moins de soin, d'*affoiblir* les autres parties constitutives de votre Art.

Car si vous altérez ou *affoiblissez* l'expression, sous prétexte de donner à vos figures plus de grace ; vous ferez ce que l'on pratique inhumainement en Italie,

lorsqu'on ôte à la voix des Chanteurs leur énergie naturelle pour la rendre plus fléxible.

AG

AGRÉABLE, (adj.) La Peinture produit des ouvrages qu'on nomme *agréables*. Les sujets qui, par leur nature, sont susceptibles de présenter des objets, des actions, des sites, &c. que nous avons généralement du plaisir à voir ou à nous rappeller, donnent lieu à ces tableaux, lorsque l'Artiste saisit leur caractère.

On ne peut dire que l'*agréable* soit un *genre*, principalement dans l'Art de peindre, parce que des tableaux de *tous les genres* peuvent avoir ce caractère. Un tableau qui représente Adam & Eve, tels que les peint Milton, dans les beaux vergers d'Eden, seroit un tableau *agréable* du *genre de l'Histoire*. Des scènes tirées du Roman de Daphnis & Chloé seroient des Pastorales agréables : enfin, des fleurs & les portraits d'une jeune fille, d'une femme aimable, d'un bel enfant, sont des tableaux différens par le *genre*, mais semblables par le caractère *agréable* que leur auroient donné Van-Huysem & Rosa-Alba. Souvent une composition rassemble des parties *agréables*, qui contrastent avec d'autres d'un caractère différent. Le mérite des ouvrages *agréables* de tous les Arts est d'offrir des agrémens vrais, qui n'aient rien d'affecté, & s'il se peut, une moralité douce, aimable qui plaise en instruisant.

Le mot *agréable*, dont il est si essentiel dans les Arts de bien connoître le véritable sens, malheureusement n'en a pas un bien précis dans le langage ordinaire; car ce qui est très-*agréable* pour un homme, l'est souvent beaucoup moins, ou ne l'est point du tout pour un autre.

[redacted]

Il résulte de-là une indécision assez grande, pour que l'on ne s'entende pas clairement ; cependant, comme il est indispensable aux hommes de paroitre au moins se comprendre, & que le mot dont il s'agit est d'un usage fréquent, il s'est formé une idée vague, dont on se contente, idée qui est d'autant moins profitable à la Peinture & aux autres Arts, qu'elle est susceptible d'une infinité de modifications arbitraires, mais sur laquelle, par cette raison, chacun des hommes qui ne se trouvent pas d'accord entr'eux, se réserve le droit de réclamer, selon qu'elle blesse plus ou moins son sentiment personnel.

Les idées que nous avons le plus généralement aujourd'hui, à l'occasion du mot *agréable*, deviennent de plus en plus vagues, parce que nous nous éloignons de plus en plus de la nature, & que les progressions de la civilisation, qui a ses inconvéniens, comme ses avantages, les rendent souvent trop personnelles, ou trop sujettes à des conventions. Ces idées deviennent donc le jouet des préjugés, des affections momentanées, des caprices du luxe, des abandons de la mollesse ; enfin, de toutes les altérations qu'éprouvent les mœurs & le goût.

En effet, ce qu'on désigne le plus ordinairement par *agréable* dans nos Arts & dans nos Sociétés, n'est guère relatif aujourd'hui qu'à des objets de délassement, de fantaisie, à des formes de caprice, à des expressions, à des tours affectés, dont le caractère tient toujours plus au manièré qu'au simple & au noble.

Dans la Peinture sur-tout, on nomme fréquemment *agréables* des *tours de figures*, qui ne flattent les regards que d'après les mœurs ou les goûts dominans.

Mais si les mœurs sont relâchées, si le goût est altéré,

les objets *agréables* ne pafferont pour tels que relativement à des recherches d'efprit & de volupté, & ces objets s'éloigneront de la nature qui eft la fource & le modèle des véritables agrémens. Alors l'Artifte foible & qui réfléchit peu, fe perfuadera que le feul moyen de rendre fes ouvrages *agréables*, eft de fe conformer au goût, je veux dire, aux conventions de fon temps. S'il peint donc Vénus, au lieu de la repréfenter célefte ou du moins animée par ce fentiment naturel, primitif, dont l'expreffion eft la fimplicité, la vérité, l'abandonnement naïf au vœu de la nature, il la peindra manièrée, artificieufe, occupée du projet de plaire, bien plus que du fentiment d'aimer. Il copiera la femme galante d'un rang diftingué ou celle d'un ordre inférieur, & furtout les minauderies qu'on voit trop fouvent applaudir fur la fcène; car les idées d'agrément, lorfque les mœurs & le goût s'altèrent, fe prennent dans les deux claffes de la Société qui s'éloignent généralement le plus du naturel, la Cour & le Théâtre.

En effet, on peut remarquer, par exemple, relativement au Théâtre, que parmi les Nations chez lefquelles l'altération du goût fe fait fentir, au-lieu que les Comédiens devroient fe modéler fur les Spectateurs, en imitant non-feulement les paffions, mais les attitudes, les geftes, les mouvemens de l'homme, l'homme apprend du Comédien à exprimer, à fentir, à fe compofer un maintien, à fe parer, à donner enfin de l'agrément à fon action & à fa figure. On imite ceux qui devroient n'être que des imitateurs; on emprunte leur ton, leurs airs, leurs inflexions, leur contenance, leur manière de fe vêtir, & les Artiftes, trompés par des applaudiffemens qu'ils voient prodiguer fouvent à l'exagération & à

[redacted]

l'affectation, dirigent d'après ces idées celles qui ſont relatives à leur Art.

Ils regardent donc comme *agréable* ce qu'on appelle ainſi, & reſſemblent aux médiocres Peintres, qui copient le mannequin, croyant mieux faire que de copier la nature.

Artiſtes, qui vous ſentez entraîner à donner plus d'agrément que d'énergie à vos ouvrages, recherchez donc & retrouvez au ſein de la nature & à l'aide de la méditation, ce qui eſt véritablement *agréable* dans la nature, que les grandes Sociétés s'efforcent de défigurer ou de repouſſer loin d'elles.

Éloignez les idées d'affectation & de recherche en conſervant vous-même une *agréable* ſimplicité dans vos mœurs, de la franchiſe ſans dureté dans votre ame; enfin, ce caractère qui vous porte à plaire par les moyens de votre Art.

Conſacrez-vous à un travail raiſonné & ſuivi, ſeul moyen de vous éclairer ſur les vrais principes, comme ſur les véritables agrémens. Appréciez dans le calme de l'attelier, ces erreurs ſociales, ces extravagances des modes qui changent les formes mêmes des corps & qui dénaturent leurs mouvemens, ſans les rendre *agréables*. Nourriſſez-vous de ces ouvrages dont la réputation conſacrée réclame, ſans ceſſe, contre le faux goût, qui ne ſont point ce qu'on appelle *agréables*, mais ſublimes, & ſi vous êtes enfin bien convaincus qu'on ne trouve jamais les véritables agrémens dans l'artifice, vous chercherez les perfections propres à votre Art, dans la nature, & vous aurez du plaiſir à voir l'homme tel qu'il eſt, & la campagne ſans parure étrangère.

Pour cette claſſe diſtinguée, à laquelle on devroit

être autorisé de demander secours contre les atteintes des faux goûts & des faux agrémens, souhaitons qu'au moins elle continue de désigner avec un souris ironique & par le nom d'*agréables* les hommes en qui elle reconnoît les ridicules affectations dont j'ai parlé, & que ceux qu'on distingue par les titres de nobles, d'élevés, de grands, évitent qu'enfin le sens de ces mots ne prenne une teinte moins imposante ; car il faut observer que le sens des mots, chez une Nation mobile, est variable comme elle ; ensorte que les titres même les plus respectables, s'ils ne sont respectés par ceux qui les portent, peuvent devenir des noms de dérision ; & qui sait si le mépris même n'auroit pas la hardiesse de les profaner ?

A I

AIR, (subst. masc.) L'*air*, dont l'idée commune est celle d'un élément invisible, se rend cependant sensible aux regards des Artistes-Peintres, comme il le devient aux savans Physiciens par les observations & par les expériences auxquelles ils le soumettent.

Cet élément, qui n'offre rien à ceux qui ignorent tout, produit sur l'apparence des corps, les effets les plus marqués & les plus intéressans pour l'Artiste qui veut imiter exactement cette apparence.

En effet, diminuer par son interposition les dimensions des corps, relativement à la distance où ils sont de l'œil du spectateur, voilà l'effet visible de l'*air* : adoucir la teinte des objets, joindre à leurs couleurs propres, des nuances qui lui appartiennent, rendre enfin les formes plus ou moins caractérisées, plus ou moins indécises ; voilà, en général, ce que font à nos regards, & plus sen-

[redacted]

blement à ceux du Peintre, des atômes que nous appellons *invisibles*.

Comment imiter ces effets aëriens sur une surface unie? Comment peindre une substance qui, n'ayant ni forme, ni couleur apparente, mêle cependant un léger azur à toutes les teintes de la Nature? Ce ne peut être qu'avec le secours de l'artifice.

L'Artiste ne peut donc pas, à cet égard, opérer comme il fait relativement aux contours & aux formes qu'il représente réellement, tels qu'ils s'offrent dans leur apparence visible. Sa seule ressource est de rappeller à l'esprit de ceux qui voient ses tableaux, les effets de l'*air*, de manière que l'imagination croie qu'il circule entre les objets dont ce qu'on appelle *platte Peinture*, présente les images.

Pour cela, le Peintre doit distinguer & considérer avec une attention réfléchie, ce que produisent sur les objets réels, en raison des distances,

La vaguesse de l'*air*,
Sa légèreté,
Sa transparence;

enfin, cette nuance éthérée dont j'ai parlé, nuance qui modifie toutes les couleurs & l'éclat même de la lumière.

Reprenons par ordre ces qualités de l'*air*, qui intéressent particulièrement le Peintre.

La *vaguesse* & l'ondulation continuelle des globules imperceptibles de l'*air*, produisent dans les contours ou dans le trait des objets, cette douceur & ces interruptions agréables qui nous font regarder, comme dures, lourdes & découpées les imitations dans lesquelles ces effets ne sont pas retracés ou indiqués.

C'est donc pour imiter les effets de l'*air*, & en même temps les accidens de la lumière, que le Dessinateur & le Peintre ont l'art de rendre leur trait quelquefois fin, leger & presqu'imperceptible, quelquefois plus marqué, quelquefois enfin prononcé fortement ; & c'est ce dont il me semble qu'on ne rend pas compte autant qu'il le faudroit à ceux qui commencent à s'exercer au dessin.

Cependant il est essentiel de prévenir, dans ces jeunes Artistes, les imitations machinales. Elles ne sont que trop communes, & il est indispensable de leur apprendre à distinguer & de leur faire bien comprendre les rapports qui existent entre les moyens de l'Art & les effets de la Nature.

L'usage est de dire à l'Elève qu'on instruit : » Lorsque vous dessinez, tracez légèrement vos contours, » interrompez-les ; faites-les sentir d'une manière plus » marquée de temps en temps, en appuyant le crayon ; » prononcez les touches. C'est ainsi que vous donne- » rez à votre trait de la grace, du goût & de l'ex- » pression. «

Mais ne faudroit-il pas lui dire aussi : » Observez le » contour de ce modèle exposé à vos yeux, & remar- » quez que le trait échappe à vos regards dans une in- » finité d'endroits ; qu'il est sensible dans plusieurs au- » tres ; qu'enfin, dans certains plans, dans certaines » courbures, il est très-prononcé. Lorsqu'il échappe à » vos yeux, c'est que les derniers plans visibles de la » surface que vous observez, s'inclinent insensiblement » pour disparoître à vos regards, & qu'étant éclairés » d'une lumière douce qui glisse sur eux, ils se con- » fondent avec le fond sur lequel ils se trouvent, & » qu'ils échappent de manière que l'œil les perd & ne

[redacted]

» les apperçoit réellement plus. L'ondulation de l'*air*, » indépendamment de son interposition, contribue en» core à vous dérober les extrémités indécises du trait. » Vous paroît-il plus prononcé, plus distinct ? c'est que » la teinte du fond, sur lequel l'objet que vous observez » s'offre à vos regards, se trouve plus claire. Ainsi » vous devez considérer & retenir que c'est par l'oppo» sition claire ou obscure des objets avec leur fond que » se distinguent ces objets & leurs contours. Enfin, ces » parties du contour, qui, fortement articulées, vous » invitent à appuyer le crayon & à *décider la touche*, » ce sont les privations de lumière qu'éprouvent dans » leurs courbures, certaines sinuosités du trait qui les » dérobent plus ou moins à la direction des rayons du » jour.

» Dans le corps humain, soumis à vos observations » & à votre étude, les articulations, les emboîtemens » des membres, les gonflemens des muscles dans diffé» rentes directions & différens mouvemens occasionnent » les privations de lumière qui décident fortement le » trait ; on exprime ces accidens par des touches, & » comme les mouvemens des articulations & des muscles » sont beaucoup plus apparens dans les corps vigou» reux, ou dans les actions violentes, les touches fortes » & énergiques plus autorisées, font partie de l'expres» sion : mais il faut qu'elles soient placées & appuyées » avec justesse.

» Voilà ce qui demande, de la part du Dessinateur & » du Peintre, la plus grande étude & la plus sévère » attention ; sans cela, non-seulement la touche ne » produit pas l'effet qui doit en résulter, mais elle n'est » le plus souvent qu'une sorte d'affectation arbitraire &

» de manière, qui n'ont presque point de rapport à la » nature. «

La touche, bien sentie, est donc un des moyens de donner l'idée du mouvement d'une figure, & d'y faire appercevoir & deviner le jeu des passions. Par une suite de cette explication, la touche arbitraire, qu'on regarde si souvent mal-à-propos comme un signe distinctif de goût, n'est qu'une *manière* & un moyen qui n'exprime rien.

Venons à cette transparence de l'*air*, qui permet de voir les objets, en les couvrant cependant d'un léger voile & en modifiant seulement leurs apparences.

L'interposition plus ou moins considérable de l'*air* prive les couleurs d'une partie de leur éclat, dont la vivacité blesseroit souvent l'organe de la vue, s'il n'étoit adouci.

C'est cet effet de l'*air*, (l'un des plus difficiles à rendre avec justesse,) qui décide cependant de la plus ou moins grande vérité de l'apparence des objets, relativement au plan qu'ils occupent.

L'Artiste, qui a l'ambition d'être appellé Coloriste, sacrifie souvent l'effet nécessaire de l'interposition de l'*air*, qui lui impose la loi de rompre ses couleurs, & il préfère alors un faux éclat à la vérité.

Un autre, plus touché de la douceur que les couleurs peuvent emprunter de l'interposition de l'*air*, s'occupe tellement à rompre ses tons, à en voiler l'éclat, qu'il tombe dans un coloris foible, dans lequel les couleurs locales ne sont pas désignées précisément. Il manque également, par cette route opposée à la précédente, le but de la Peinture.

L'un, donne à sa couleur le tranchant qu'on trouve

[redacted]

aſſez ſouvent dans les Peintures en émail qui ſont imparfaites ; l'autre, l'eſpèce de confuſion de tons indécis qu'offrent des tableaux en Paſtel qui ont été légèrement frottés.

Ces dernières obſervations regardent particulièrement les objets qui ſe trouvent ſur les premiers plans d'un tableau & qui y ſont éclairés des principales lumières ; mais les derniers plans & les fonds exigent que le Peintre s'occupe, en les colorant, de déſigner l'interpoſition de l'*air*, plus ſenſible dans l'éloignement. Il me reſte à parler de cette nuance légèrement azurée, qui provient auſſi de l'interpoſition de l'élément inviſible.

Cette nuance, tantôt plus forte, tantôt moins colorée, s'obſerve dans les lointains, & y domine, dans pluſieurs momens ſur la couleur des montagnes ; effet, qui eſt quelquefois extrêmement ſenſible dans la nature, & que quelques Payſagiſtes ont exagéré.

On ne peut entrer dans les détails d'effets que produiſent les vapeurs habituelles, ou ces légers brouillards qui modifient l'*air* & qui lui donnent une couleur plus ou moins ſenſible.

Ce que les Artiſtes doivent obſerver, à cet égard, ſur la nature, ce ſont les effets qui ſe préſentent le plus ſouvent les mêmes dans certaines heures du jour, dans certaines ſaiſons, & qui, relativement aux aſpects du ſoleil, rendent les couleurs des lointains plus ou moins azurées.

Mais l'Artiſte doit cependant éviter de repréſenter avec trop de fidélité les accidens, lorſque dans la nature ils ſemblent exagérés ; parce que, dans les repréſentations de la Peinture, les accidens extraordinaires & rares paroiſſent des menſonges, & que la vraiſemblance la plus

parfaite eſt proprement la vérité de la Peinture, ainſi que de tous les Arts d'imitation.

Quelques Maîtres célèbres, tels que Paul Brill, les Breugles, & d'autres encore, ont eu le défaut dont je cherche ici à préſerver les Artiſtes. Au reſte, cette obſervation, ſur le vrai invraiſemblable, pourroit s'étendre ſur preſque toutes les parties de la Peinture.

Les effets, trop prononcés, ſe peuvent comparer aux objets ſur leſquels on inſiſte trop fortement, en parlant ou en écrivant. L'auditeur, ainſi que celui qui lit, ou qui regarde un tableau, ſe livre d'autant moins à l'illuſion, qu'on ſemble le vouloir contraindre davantage à s'y prêter.

Au reſte, il faut obſerver que quelquefois les nuances trop azurées des fonds de tableaux peints depuis long-temps, ſe trouvent bleſſer les yeux & l'accord, parce que les couleurs qu'on a employées ont acquis un ton plus fort, ou que l'*outremer*, dont ſe ſont ſervis pluſieurs Peintres, a conſervé toute ſa valeur, tandis que d'autres couleurs ont perdu celle qu'elles avoient. Je parlerai plus particulièrement de ces accidens, qui, funeſtes aux meilleurs ouvrages, occaſionnent ſouvent des jugemens injuſtes ou des raiſonnemens faux; inconvénient particulier à la Peinture, & qu'on ne peut ni prévoir ni prévenir abſolument.

J'ajoûterai, en revenant au ſujet de cet article, qu'un mérite recommandable dans pluſieurs Peintres Hollandois, eſt d'être très-colorés, ſans rien faire perdre aux effets dégradés par l'interpoſition de l'*air*.

Oſtade a repréſenté ſouvent, dans un tableau d'une dimenſion peu conſidérable, l'intérieur aſſez vaſte d'une habitation, avec un tel artifice, que le ſpectateur ſe

promène, pour ainsi dire, dans cet espace, & qu'il en mesure précisément l'étendue par l'*air* qu'il croit y voir circuler. Rimbrand parvient à une semblable illusion; mais par des moyens plus arbitraires & par un artifice quelquefois trop apparent. Il cherche & trouve, dans des oppositions fortes de lumière & d'ombre, ce qu'Ostade a cherché & trouvé dans les dégradations fines & vraies des tons locaux.

Voici ce qu'on peut adresser aux Artistes, en résumant en peu de mots le fond de cet article : Si l'imitation juste & fine des effets de l'*air* ne donne pas de la *profondeur* à votre tableau, en détruisant l'idée d'une superficie platte, pour y substituer celle d'un espace; si l'*air*, enfin, ne semble pas circuler autour de chaque figure & de chaque objet que vous représentez isolé, vous ne faites qu'appliquer des découpures plus ou moins bien colorées les unes près des autres, & vous n'avez pas l'idée de l'Art que vous pratiquez.

A L

ALLÉGORIE, (subst. masc.) Les Arts libéraux, comme je l'ai dit au commencement de cet Ouvrage, sont des langages. La Peinture parle; mais cette propriété s'accroit par l'*allégorie*.

L'*allegorie* est, relativement à la Peinture, un moyen ingénieux qu'employe l'Artiste pour faire naître & pour communiquer des pensées spirituelles, des idées abstraites, à l'aide de figures symboliques, de personnages tirés des Mythologies, d'êtres imaginaires & d'objets convenus.

Ces figures & ces objets peuvent donc être regardés comme des signes de convention, élémens d'un langage absolument spirituel, qu'on ajoûte à celui que parle plus

ordinairement la Peinture. Aussi, dans ce qu'on nomme *embléme* & *corps de devises*, sortes de représentations purement *allégoriques*, il n'est pas rigoureusement nécessaire que les objets qu'on emploie soient parfaitement imités. Ils pourroient l'être très-imparfaitement, sans que, pour cela, le sens *allégorique* qu'ils renferment fût altéré ; ce qui conduit à comprendre la nature des hiéroglyphes.

L'*allégorie*, ou le mélange des figures symboliques avec les personnages simples & naturels, doit être convenable aux sujets qu'on traite, & tous n'en sont pas susceptibles. Elle doit être suffisamment autorisée & employée avec réserve. Il faut que ces figures soient faciles à reconnoître ; que leur intention se découvre aisément, elles doivent enfin enrichir la composition & ne pas l'embarrasser.

Quant à l'*allégorie*, qui n'est composée que de figures & d'objets emblématiques, son but le plus ordinaire est la louange ou la satyre. Le premier genre est toujours exagéré ; le second, toujours condamnable. Je vais revenir à chacune des notions élémentaires que j'ai énoncées pour les développer davantage.

L'*allégorie* convient principalement aux sujets qu'on nomme *héroïques* ou *fabuleux*, & à ceux qui sont tirés des Mythologies, d'autant que les Fables & les Mythologies, peuvent être regardées comme des *allégories*, ou ne manquent guère de le devenir.

L'*allégorie* est donc très-autorisée dans ces sortes de sujets, & elle les enrichit d'idées intellectuelles & abstraites, que les personnages naturels ne peuvent exprimer par leur action.

On doit regarder l'*allégorie* comme autorisée, lors-

que l'Artiste traite un sujet emprunté d'un Poëte, qui a lui-même employé ce langage dans son ouvrage.

Je dois faire observer ici, puisque je rapproche la Poésie de la Peinture, que le Poëte a relativement à l'*allégorie* un avantage fort grand sur le Peintre ; celui d'exposer ses fictions, de les préparer, de nommer les personnages épisodiques que son imagination adapte au sujet qu'il a choisi, & qu'il doit faire agir.

Un autre avantage non moins grand, est celui de laisser à l'imagination du lecteur le soin & mieux encore le plaisir de les dessiner selon sa fantaisie, de déterminer quelquefois sur une légère indication, leurs attitudes, ou même de modifier à son gré leur action.

Cet avantage est à-peu-près semblable à celui qu'ont les compositeurs de Pantomimes, qui s'en remettent aux spectateurs pour les discours de leurs personnages muets. Ces compositeurs sont assurés que chacun fera les paroles de la manière qui lui convient le mieux.

Le Peintre, au contraire, qui réalise ses personnages *allégoriques*, & qui leur donne des formes visibles & des attitudes déterminées, ne peut guère se flatter de satisfaire tous ceux qui les verront & qui les examineront avec d'autant plus d'attention & de sévérité, qu'elles sont presque absolument idéales, & que l'Artiste ne peut pas dire, comme lorsqu'il s'agit des figures ordinaires, qu'il les a dessinées, étudiées, coloriées d'après la Nature.

J'ai dit, qu'elles étoient presque toutes idéales ; mais il en est cependant qu'on ne doit pas regarder absolument comme telles ; car celles qui ont rapport à la Fable & à la Mythologie grecque, ont pour modèles convenus les formes sous lesquelles les Anciens les ont repré-

sentées dans leurs productions artielles qui nous sont parvenues.

Mais, malgré cette autorisation, si la Sagesse, représentée par la figure de Minerve, vole pour arrêter un Héros trop impétueux, & que cette figure peinte paroisse lourde & mal-adroite, le spectateur en sera plus choqué, que si sa critique ne tomboit que sur un personnage naturel.

En général, ce qui invite à employer l'*allégorie*, & ce qui fait qu'on en abuse souvent, même lorsqu'elle est autorisée, c'est que le langage figuré ou abstrait a des charmes pour l'esprit cultivé & pour l'imagination, sur-tout qui est indulgente sur les vrai-semblances. Mais s'il est des hommes doués d'imagination, & des esprits cultivés, combien n'en existe-t-il pas d'ignorans, combien n'y en a-t-il pas qui ont peu, ou qui n'ont point d'imagination ! Ceux qui forment ces deux dernières classes, ne voient ordinairement dans les figures qui traversent les airs, par exemple, que des hommes ou des femmes dans une situation contraire à leur nature. Ces spectateurs, très-mal disposés par l'invrai-semblance, cherchent querelle, si l'on peut parler ainsi, avec une secrette satisfaction, à tout personnage de cette espèce, & les ridicules qu'ils y découvrent, ou qu'ils leur supposent, sont alors les objets dont ils s'occupent & le seul plaisir que leur donne le tableau.

Il est donc bien nécessaire que l'*allégorie* soit employée avec réserve, que les figures qu'on y fait entrer soient faciles à reconnoître, même pour ceux qu'on suppose instruits ; que leurs intentions se découvrent aisément & qu'elles n'embarrassent point les compositions ; car, en laissant de côté la classe des hommes pour qui

l'*allégorie* est un langage peu intelligible & qui manquent d'imagination, on ne peut disconvenir que l'intérêt d'unité est presque toujours altéré par le mélange des figures *allégoriques* avec les figures naturelles. Il arrive même assez souvent que l'homme d'esprit, l'homme instruit s'attache préférablement aux personnages surnaturels, soit pour deviner leur langage abstrait, soit à cause du droit qu'a sur l'imagination tout ce qui est extraordinaire & surnaturel.

Il paroitra résulter de ces observations que la Peinture ne devroit offrir que des objets qu'on puisse comparer avec la nature pour juger du mérite de l'imitation ; que par conséquent l'*allégorie* devroit être exclue de l'Art dont je parle : mais cette conséquence seroit trop sévère & ne seroit juste, en effet, qu'autant qu'il n'existeroit pas un nombre d'ouvrages d'imagination, qui ont formé un Monde poëtique, & par conséquent pittoresque, généralement adopté & convenu.

Cette convention étant établie depuis plusieurs siècles, la seule sévérité que la raison exige consiste, à ce que je crois, dans les préceptes que j'ai avancés ; car s'il est vrai que le succès de l'*allégorie* soit doublement flatteur pour l'homme qui se montre, par ce moyen, instruit & spirituel, si le juste mélange de ce langage intellectuel avec le langage naturel propre à la Peinture est un chef-d'œuvre & une bonne fortune dûe au génie, on peut dire aussi que rien n'est moins intéressant, & qu'au contraire, rien n'est plus choquant que le mauvais usage qu'on en fait.

Mais si, au lieu d'employer des figures *allégoriques* bien autorisées, bien connues, l'Artiste se donne la liberté d'en créer de nouvelles ; les difficultés sont

presque insurmontables, le succès plus que douteux, le ridicule ou l'obscurité inévitables, & l'on peut dire alors que l'*allégorie*, au lieu d'étendre les bornes de l'Art, & par-là de le perfectionner, contribue à le détériorer.

C'est ce qui arrive de presque toutes les compositions absolument *allégoriques*. On peut justement avancer qu'elles se rapprochent de ce que nous nommons *énigmes*, avec cette différence seulement que le Peintre du tableau *allégorique* le plus difficile à comprendre a pour but d'être entendu, & que l'Auteur de l'*énigme* a le projet de ne l'être pas. Aussi le Peintre a-t-il grand soin, à l'aide d'un portrait, d'un nom, d'une désignation quelconque, de dire le mot, tandis que le Faiseur d'*énigmes* s'efforce de le taire.

L'un & l'autre de ces ouvrages sont un jeu, ou un abus de l'esprit & du talent; mais les tableaux, purement *allégoriques*, ont aussi, pour la plupart, des motifs moins indifférens, que la morale sévère n'approuve pas plus que le bon goût ne peut approuver ces sortes d'ouvrages; car ils sont presque tous inspirés par la flatterie, qui profane les emblêmes nobles des grandes qualités & des vertus, en les prodiguant trop souvent, par intérêt ou par bassesse. Or il faut observer que la flatterie employée dans le discours, s'évanouit avec la parole; mais que la flatterie peinte, sculptée, gravée, s'offrant sensiblement sous des traits visibles, blesse parce qu'elle prend un corps qui semble affronter de pied-ferme, si l'on peut parler ainsi, la vérité, & qu'elle présente, pendant des siècles, l'exagération, le mensonge & l'avilissement.

Quant aux *allégories* pittoresques, inspirées par la méchanceté, elles sont d'autant plus répréhensibles que

[redacted]

la ſatyre y eſt plus outrée & plus audacieuſe, en s'y montrant ſous des formes animées qui donnent aux vices des apparences hideuſes.

A M

AMATEUR, (ſubſt. maſc.) Le titre d'*Amateur* eſt une diſtinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'aſſocient, non en qualité d'Artiſtes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leurs connoiſſances.

Dans la ſociété, ce nom, qui ſe confond ſouvent avec celui de connoiſſeur, ſe donne ou ſe prend avec moins de formalité, à-peu-près comme les noms de Comte ou de Marquis qu'on admet aujourd'hui, ſans trop regarder quel droit on a de les porter.

Mais lorſque ce terme, deſtiné à exprimer, en parlant de l'Art de la Peinture, un ſentiment vrai & eſtimable, ſe multiplie trop par l'effet du déſœuvrement & de la vanité, ne doit-on pas craindre de le voir enfin réduit à ne déſigner qu'une prétention & un ridicule ?

Les *Amateurs* des Beaux-Arts étoient peut-être trop rares il y a un ſiècle : ils deviennent aujourd'hui trop communs. Leur nombre ne ſeroit pas à redouter ſi ceux qui le forment s'y trouvoient tous appellés par un ſincère amour des Arts. Ils ſont utiles aux progrès de la Peinture, lorſqu'un heureux penchant les porte à s'en occuper, & ſur-tout lorſqu'ils parviennent à acquérir les connoiſſances qui ſont indiſpenſables pour bien jouir des productions des talens & pour les apprécier judicieuſement.

Il exiſte, ſans doute, des *Amateurs* de cette claſſe ;

mais il peut s'en former une plus nuisible aux Arts, que la première ne leur est profitable. Celle-ci doit s'accroître à-peu-près dans la même proportion que se multiplient les Marchands de Tableaux, c'est-à-dire, en raison du luxe.

Je crois enfin qu'on sera bientôt autorisé à penser que la trop grande quantité d'*amateurs* sans amour, & de connoisseurs sans connoissances, contribue à la corruption du goût, & nuit aux progrès des Arts, dont les succès l'ont fait naître.

La classe dont je parle est donc du même genre que celle des hommes qu'on appelle *Hommes de goût*, qui jugent les ouvrages de Littérature, sans principes arrêtés & sans connoissances réelles.

Il est bien vrai que ces juges ne décident pas de la destinée des ouvrages sur lesquels ils prononcent; mais ils font le tourment des Gens de Lettres, comme les faux connoisseurs en Peinture font celui des Artistes; & ils leur deviendront d'autant plus pernicieux, que les Auteurs & les Artistes eux-mêmes seront plus répandus dans la société, qu'ils ne devroient effectivement l'être pour leur avantage.

Cette plus grande liaison entre ceux qui pratiquent les Lettres & les Arts & ceux qui forment ce qu'on appelle parmi nous la société, est-elle un avantage, comme quelques personnes le pensent? C'est une question qui me paroît trop intéresser le destin des Beaux-Arts, pour qu'on ne me pardonne pas de m'y arrêter un moment.

La méditation & l'étude de la nature s'unissent sans doute au goût naturel pour décider les Artistes à aspirer aux plus grands succès; mais un motif plus général encore, est la satisfaction qu'ils espèrent & qu'ils trou-

vent en effet à être loués. Ce sentiment est naturel à l'homme & ne peut pas être regardé comme condamnable. Il entraîne l'Artiste à sortir de la solitude de l'attelier pour jouir de l'effet de ses ouvrages. Il lui paroît essentiel de connoître les idées sur lesquelles ses contemporains établissent leur jugement, ainsi que les desirs qu'ils forment.

Et quoique les Artistes ne puissent ignorer que ce jugement est incertain, qu'il est souvent destiné à être infirmé par la postérité; qu'il peut dépendre d'une infinité de circonstances, d'opinions, de préjugés, ils craignent cependant de s'en trop écarter, & de ne jouir par-là qu'en espérance de leurs travaux réels : c'est là que commencent les incertitudes & les irrésolutions des Artistes.

Un précepte leur est donné dans les livres didactiques de tous les temps : » Travaillez, leur dit-on, pour » la postérité, les seuls ouvrages qui mériteront son aveu, » vous donneront l'immortalité. Qu'importe d'être cri- » tiqué ou négligé par son siècle, pourvu qu'on suive la » Nature & les vrais principes du beau. «

D'un autre côté, de bons esprits ne cessent aussi de leur dire : » Le Public est un miroir fidèle : vous ver- » rez en le consultant, les défauts & les beautés de vos » ouvrages. Si vous ne le consultez pas, les préjugés » & les pièges de l'amour-propre vous égareront. «

On ne cesse de leur répéter encore que dans la société instruite, dans le monde poli, l'esprit & le goût s'éclairent par les discussions, par les contradictions & par la communication des idées.

Du premier de ces principes résulte, avec le dévouement à la solitude, la nécessité de faire sa principale société des hommes qui n'existent plus, je veux dire,

des anciens ; & de ne travailler que pour ceux qui n'existent pas encore.

Du second, résulte l'obligation de ne pas se soustraire au tribunal du siècle où l'on vit, de se conformer au goût, aux opinions de la société dont on fait partie, de s'y montrer comme Artisan connu de la gloire nationale, de consulter le sentiment de ses contemporains, &, tout en jouissant de la récompense de ses travaux, de profiter des lumières qui se répandent & des avantages que produit le mouvement d'une société spirituelle.

Cette opposition de systêmes seroit moins embarrassante, si le plus grand nombre des hommes qui composent la société, avoit des idées claires & quelques principes fondés sur la nature. Il y auroit encore peu d'inconvéniens, si ceux aux jugemens desquels les Artistes attribuent une sorte d'autorité, se défendoient des préjugés personnels, s'ils ne laissoient paroître que des impressions franches, qu'ils ne donneroient pas pour des décisions ; si, en voulant autoriser ces impressions par quelques raisonnemens, ils les accompagnoient de ce doute modeste, de cette juste réserve qui soumet les productions des Arts en dernier ressort, à ceux dont l'occupation continuelle est de les pratiquer. Mais que trouvent le plus souvent les Artistes égarés dans le tumulte des cercles & dans la société ? Des ames froides, auxquelles les Arts & leurs productions sont au fond très-indifférens, quoiqu'elles paroissent quelquefois s'y intéresser ; des enthousiastes hors de mesure, la plupart comédiens de sentiment, des dissertateurs diffus & vagues, pleins de bonne opinion d'eux-mêmes, qui soutiennent opiniâtrément les sentimens qu'ils ont adoptés, souvent par hasard, ou en les empruntant d'autrui ; des discoureurs

[redacted]

plus modérés, mais plus à charge encore, qui, fort inſtruits de tous les lieux communs des ſujets qu'on traite le plus ordinairement dans les converſations, ne connoiſſent cependant aucun des détails importans qui appartiennent aux Arts; des hommes enfin, & malheureuſement des femmes qui, aux juſtes droits qu'on leur reconnoît, ajoûtent celui de prononcer ſur les réputations & ſur les talens, objets qu'elles ne croyent pas plus importans que beaucoup d'autres dont elles ont eu de tout tems le droit de décider ſouverainement.

Ce que les Artiſtes rencontrent auſſi plus ſouvent qu'autrefois, ce ſont des poſſeſſeurs de collections qui s'en occupent vivement lorſqu'ils les font admirer, & les oublient dès qu'ils ſont ſeuls avec elles; ſemblables en cela à ces époux mal-aſſortis, qu'on voit affecter en compagnie l'intérêt le plus édifiant, & qui tête-à-tête s'abandonnent à l'ennui qu'ils ſe cauſent & à l'indifférence qui les glace.

Mais, après avoir tracé l'eſquiſſe des ridicules peu favorables aux Arts & aux Artiſtes, il eſt juſte d'obſerver que ceux-ci contribuent eux-mêmes à les multiplier. Le deſir d'anticiper leur réputation, de s'approprier par préférence les occaſions d'accroître leur célébrité & les avantages moins nobles qu'ils peuvent tirer de leurs talens, oſons dire avec franchiſe, la cupidité augmentée par le luxe & nourrie par la diſſipation & la frivolité, les entraînent à flatter des ridicules qui nuiſent à leurs véritables intérêts, en aviliſſant ou en égarant leurs talens.

C'eſt donc de l'excès & de la multiplicité des prétentions réciproques, c'eſt de l'impreſſion que font trop ſouvent ſur les Artiſtes les noms, les rangs & les richeſſes,

que naissent la plupart des défauts qui altèrent les ames des Artistes & leurs ouvrages.

Ce qui résulte de ces observations, je l'adresserai à tous ceux qui se destinent aux Beaux-Arts, ou qui les pratiquent déjà avec succès.

Si vous n'avez pas un tempérament moral, ferme & robuste, ne faites que voyager quelquefois dans la société sans vous y établir; autrement, refroidis par l'indifférence, tourmentés par le caprice & l'ignorance, enchaînés par les opinions régnantes & par les modes, vous participerez à toutes les erreurs & à toutes les passions de votre siècle. Il vaudroit mieux sans doute, pour vos progrès & pour votre bonheur, que vous vous fussiez voués à une retraite presqu'absolue; car la solitude occupée, en portant les hommes à méditer, leur inspire au moins une modération & un calme favorables à leurs succès.

Après m'être peut-être trop étendu sur les abus qui ternissent quelquefois le nom d'*amateur*, nom fait pour être estimé, je dois dire qu'il a existé & qu'il existe sans doute encore des *amateurs*, vraiment dignes de ce titre honorable. On en peut nommer qui, par des observations & des travaux suivis jusqu'à la fin de leur carrière, par des connoissances acquises dans une vie retirée, par un jugement sain, par l'équilibre de l'ame, & par le secours de collections faites avec ordre & intelligence, ont joint aux lumières relatives aux Arts, cette érudition historique qui instruit de leur marche, de leurs progrès, & qui leur devient réellement utile. Il en est qui suivront cette route tracée, entr'autres par MM. Mariette, de Niert, Calviere, Caylus, & plus anciennement par de Piles, Félibien, &c. Il s'en élève qui, dans

les loisirs de différens états, dans des rangs distingués, dans les âges des passions, pratiquent véritablement les Arts pour parvenir à les éclairer. Il est des femmes qui parent leurs attraits & leurs graces de talens plus durables que ces avantages passagers. Elles acquièrent & trouvent dans d'aimables occupations un préservatif contre l'ascendant de la dissipation, & se préparent des ressources pour les temps où cette dissipation perd ses charmes & où la fatigue se substitue insensiblement au plaisir qu'on y cherche. Elles joindront à ces avantages l'honneur d'être immortalisées dans les fastes de ces mêmes Arts qu'elles honorent ; sur-tout, si en se garantissant de la manie de protéger, du danger des préventions & du sentiment de leur juste & naturel ascendant, elles n'abandonnent pas le bonheur plus grand de s'instruire & de jouir des talens qu'elles savent embellir.

Puissent les *Amateurs* de ces classes aimables & bienfaisantes se multiplier pour l'avantage des Beaux-Arts & l'honneur de ma Patrie ! Puissent les autres exagérer assez leurs ridicules prétentions, pour devenir dignes de subir au théâtre la punition que Molière imposa aux précieuses & aux faux savans de son siècle !

Qu'il me soit permis d'adresser encore quelques mots aux jeunes aspirans à ce titre d'*Amateur*, si estimable lorsqu'on le mérite.

Les petites pratiques de la Peinture, d'après lesquelles vous pourriez vous croire connoisseurs & juges des ouvrages de l'Art, ne donnent pas plus réellement ces qualités, que les petites pratiques de dévotion ne font les hommes vraiment religieux.

Pour connoître l'Art du Dessin & de la Peinture, il est bon cependant d'avoir essayé de dessiner & de peindre,

comme pour apprécier plus justement le mérite de la Poëſie, il eſt bon de s'être exercé à faire des vers ; mais les connoiſſances qu'on acquiert par cette voie, n'inſtruiſent le plus ſouvent que d'une ſorte de méchaniſme, plus eſſentiel, il eſt vrai, dans la Peinture que dans la Poëſie, parce que le méchaniſme occupe beaucoup plus de place dans la conſtitution du premier de ces Arts, que dans celle du ſecond.

Mais ſoyez convaincus qu'on n'eſt pas fort avancé dans la Peinture pour y avoir fait les premiers pas, c'eſt-à-dire, pour avoir tenté de peindre quelques eſſais ſous les yeux & avec le ſecours d'un Artiſte. Je m'en rapporte ſur cet objet à votre ſeule conſcience, car la petite improbité de l'état où je vous enviſage, conſiſte le plus ſouvent à vous applaudir d'un ſuccès qui vous appartient bien rarement tout entier.

Ce que vous devez regarder comme plus eſſentiel, c'eſt de vous inſtruire ſans faſte par la lecture bien méditée des bons Auteurs qui ont écrit ſur la Peinture, ſur-tout de ceux de ces Auteurs qui étoient Artiſtes, tels que Dufreſnoy, de Piles, Coypel, Pouſſin, & plus anciennement encore Vazari, Lomazzo, Léonard de Vinci.

Si vous deſirez pourſuivre cette route, ajoutez à ces premières études un cours d'obſervations raiſonnées, ſoit d'après les idées dont vous vous ſerez nourris par la lecture, ſoit par des conférences avec quelques Artiſtes habiles dans la théorie & doués du talent de rendre clairement leurs conceptions. Ce cours ne peut ſe faire qu'en voyant & revoyant pluſieurs fois les collections qui raſſemblent les ouvrages capitaux des grands Maîtres. Arrêtez-vous ſur les Écoles célèbres, premièrement ſans les mêler, enſuite en les comparant. Appliquez l'examen des

des plus beaux tableaux tour-à-tour aux principales parties de l'Art ; réſervez pour les derniers objets d'inſtruction ce qu'on place le plus ſouvent mal-à-propos à la tête, je veux dire, l'aptitude à diſtinguer les Maîtres, par certains ſignes que reconnoîtront toujours ſupérieurement à vous ceux qui trafiquent de Peinture : apprenez enfin la différence de mérite qu'ont les grands genres, ſoutiens honorables de l'Art, ſur ceux qui, tout eſtimables qu'ils ſont, n'autoriſeroient pas ſeuls les éloges & les prérogatives qu'on a donnés de tout temps à la Peinture.

Écrivez pour fixer vos idées, mais ſongez en reliſant vos obſervations, à les examiner & à les diſcuter auſſi ſévèrement que vous feriez celles d'un autre.

Si vous reconnoiſſez enfin que votre penchant n'eſt qu'un goût paſſager, une imitation, un deſir de prétention mal-fondée, penſez que, tandis que d'après des notions trop légères, vous diſſertez en appréciant les tableaux expoſés aux yeux du Public, ſouvent un ſimple Elève, barbouillé de *ſanguine*, ſe trouve dans la foule, à vos côtés, qu'il rit de votre confiance, de l'imbécillité de ceux qui vous écoutent, & qu'il griffonne peut-être votre caricature.

Mais pour vous conſoler & pour vous guérir plus facilement d'un ridicule auquel vous vous livrez, ſoyez ſûre auſſi qu'on peut avoir le jugement qu'exige la Magiſtrature, la vertu que ſuppoſe l'Etat eccléſiaſtique, le courage d'un brave Chevalier, l'érudition d'un Savant, la juſteſſe d'un Géomètre, les talens d'un Poëte, d'un Orateur ; enfin, cette facilité ſéduiſante & quelquefois trompeuſe du Bel-Eſprit, & n'avoir aucune des diſpoſitions & des connoiſſances qui doivent conſtituer l'*amateur* & le judicieux connoiſſeur des ouvrages de Peinture.

AME, (subst. fém.) Ce terme de la langue générale est employé dans le langage de l'art au figuré, & d'une maniere qui lui est particulière, lorsqu'on dit : » *Ce Peintre a donné bien de l'ame à ses figures.* « Cette façon de parler a une relation sensible avec la partie de l'expression.

Une figure, qui a du mouvement ou de l'action, peut bien autoriser à dire qu'elle a de l'*ame;* mais on doit sentir que c'est principalement à celles qui montrent une grande expression *sentimentale* que cette maniere de parler est plus justement adaptée.

J'observerai aussi qu'on l'emploie principalement en parlant des figures dont l'expression dérive d'un sentiment louable, & non d'une passion odieuse, sans doute parce que l'*ame* a des droits plus avoués & plus intéressans, lorsqu'elle se manifeste par des affections qui honorent les êtres doués d'intelligence & de raison, que par celles qui appartiennent aux animaux comme aux hommes. On ne dira pas d'un homme colère, inhumain, barbare, qu'il *a de l'ame, qu'il a beaucoup d'ame.* Ces expressions se prennent donc en général favorablement. Pour en détourner le sens & le rendre défavorable, il faut y joindre des épithètes. Et lorsque l'on dit : » Quelle *ame* cet homme a montrée dans telle circonstance ! « On a une idée de sensibilité, de générosité & de vertu, relative à celui dont on parle. Cet article ne doit pas être fort étendu, parce que le mot *expression* & les termes qui y ont rapport, fournissent plus naturellement les explications que celui-ci pourroit amener. Les manières d'employer le mot *ame*, qui sont adaptées à la peinture, se réduisent à-peu-près à celles-ci : » *Cette figure a de l'ame*, a bien *de l'ame. Quelle*

» *ame cet Artiste donne à ses ouvrages ! Cette figure* » *n'a point d'ame.* «

Jeunes Artistes, si vous avez de l'*ame*, vos figures, vos têtes, vos ouvrages ; tous ces enfans de votre talent en auront. Heureux avantages que vous avez sur les pères ! Car on ne voit que trop souvent des hommes pleins d'*ame* produire des enfans qui n'en ont point.

Gardez-vous bien de ne pas donner de l'*ame* aux personnages que crée votre pinceau ; car si vos figures sont froides & *insignifiantes*, il est à craindre qu'on n'en tire des conséquences peu favorables pour vous. Mais si vous avez l'*ame* belle, noble, élevée, sensible, énergique, & si vous communiquez ces qualités aux productions de votre talent, elles diront à la postérité que vous les possédiez ; & si la nature vous donnoit de véritables enfans, stupides & peu favorisés, vos tableaux feront attribuer cette dissemblance au hasard.

Lorsqu'un homme est doué d'une *ame* vertueuse & distinguée, une manière certaine & permise de se louer lui-même, c'est d'écrire, de composer, de peindre d'après les sentimens dont il est rempli. Lorsqu'ils sont bien vrais, il est difficile & rare que ses ouvrages ne deviennent pas son éloge.

Rappellez-vous l'idée morale, relative à l'Artiste, que donnent & que transmettent de siècle en siècle les tableaux de Raphaël, des Carrache, de Rubens, du Poussin, les Poëmes de Corneille, le Télémaque de Fénelon ; & aspirez à imprimer aussi à vos productions un caractère qui passera avantageusement pour vous dans l'*ame* de ceux qui les verront, & qui attachera le souvenir de vos vertus à celui de vos ouvrages.

Peut-être si les Artistes, ceux particuliérement qui se

idées réunies n'ayent des rapports assez sensibles avec quelques-unes des voluptés de l'*amour*.

Telles sont quelquefois les sensations & les pensées dont on est si doucement affecté dans les jours de printemps, lorsqu'une certaine température, qui convient à notre constitution, anime nos desirs; inspire même aux gens de la campagne ces expressions naïves : que l'*air est amoureux, que la terre est en amour*.

Pour revenir à l'Artiste, il dessine & peint donc *avec amour*, lorsqu'en travaillant il jouit & il imprime alors à ses ouvrages un caractère intéressant & aimable, qui passe dans l'ame de ceux qui les observent; effet merveilleux de cette correspondance que l'ame entretient sans cesse avec les organes du corps & avec les autres ames, au moyen des ouvrages *artiels* auxquels elle a présidé.

On doit sentir que *peindre avec amour* n'est pas précisément ce qu'on appelle peindre avec enthousiasme. Ce dernier sentiment plus exalté est un transport, l'autre une affection plus douce : l'un ressemble aux inspirations du trépied sacré, l'autre à celles que donne la pensée de s'approcher d'un objet qu'on aime. Aussi, l'on applique plus ordinairement le terme dont il s'agit dans cet article à des figures ou à des têtes de jeunes femmes, de jeunes hommes, d'enfans, & en général à des objets & à des expressions aimables qui ont rapport à la satisfaction, au plaisir, & à une sorte de volupté.

On pourroit désigner par les mêmes termes ces vers heureux, ces vers inspirés qui paroissent n'avoir coûté que le soin de les tracer. Chaulieu, La Fontaine, Voltaire, ont souvent écrit ou *poëtisé* (car on devroit, je crois, parler ainsi) *avec amour*, comme le Guide &

le Corrège ont peint certaines figures ou certaines têtes. La proſe de Fénelon ſemble s'être répandue, pour ainſi dire, ſur ſon papier avec cette ſenſibilité ſi douce que le mot *amour* rappelle, & que quelque choſe de bien ſemblable à l'amour, lui inſpiroit peut-être ſans qu'il le sût.

Il eſt des idées qu'on ne peut faire comprendre que par de ſimples indications. Ce ſont des fleurs qu'on ne peut toucher long-temps ſans les flétrir. De même le ſoin qu'on prendroit à analyſer certains ſentimens, altère l'idée qu'on s'efforce d'en donner. Souvent un mot remplit l'intention ; car il eſt un langage que les idiomes les plus riches ne peuvent traduire : c'eſt celui des ames ſenſibles. Elles créent ſouvent des expreſſions ou emploient des tours & des conſtructions qui expriment ce qu'on ne pourroit rendre par les moyens ordinaires. C'eſt ainſi que ſe forment & que s'établiſſent pluſieurs mots & pluſieurs acceptions qui ne conviennent qu'au ſentiment & aux Arts libéraux. Le haſard ſemble les produire ; elles ſont entendues & adoptées avec reconnoiſſance par ceux qui éprouvent des impreſſions ſemblables à celles qui les ont fait naître ; elles reſtent enfin conſacrées dans la langue, & telle eſt vrai-ſemblablement l'origine de la manière de s'exprimer qui fait le ſujet de cet article.

Je me permettrai de le terminer par quelques maximes qui regardent principalement les jeunes Artiſtes.

Si vous peignez *avec amour*, on regardera vos ouvrages avec volupté. Oubliez donc qu'un tableau vous eſt commandé, & croyez, quand ce ne ſeroit qu'une illuſion, que votre deſir ſeul vous l'a fait entreprendre.

Si vous dites, en prenant votre palette: » Il faut que je » peigne, « vous ne peindrez pas *avec amour*. L'amant ne dit jamais: » il faut que j'aille voir ma maîtresse. « Le bel Art de la Peinture demanderoit une entière indépendance; elle ne peut exister dans nos sociétés. Il faut donc que le charme de la nature & le penchant irrésistible pour l'Art s'emparent tellement de l'ame du Peintre, qu'ils lui cachent ce qu'il y a d'asservissant dans son état. Il faut qu'il voie, par-dessus tout, les beautés des objets qu'il imite, qu'il sente habituellement le desir de les faire passer dans ses ouvrages; qu'il se prète même à jouir par anticipation du plaisir d'atteindre à son but. Lorsque, rempli de ces dispositions, vous vous occupez, en vous couchant, de la satisfaction que vous aurez, dès qu'il sera jour, à reprendre vos pinceaux, vous peindrez *avec amour*. Si vous êtes au comble de la joie d'avoir trouvé un beau modèle, de voir naître un beau jour, de rencontrer un beau paysage; si vous oubliez les heures, si vous vous affligez que le jour finisse, vous sentez assurément l'*amour* de votre art, vous êtes heureux, & croyez que vous le seriez souvent bien moins complettement, par cet *amour* que l'oisiveté rend tyraniquement impérieux; car vos plaisirs plus durables, sont accompagnés de moins de troubles, sujets à moins de revers, & suivis de moins de regrets.

Il faut plaindre les Artistes qui regardent leurs occupations comme une tâche, comme un asservissement, & qui, lorsqu'ils cessent de peindre, disent en soupirant: » Ah! » je vais donc me reposer & ne rien faire. «

A N

ANATOMIE, (*subst. fém.*) Ce qui, dans l'*anato-*

mie a plus de rapport à la Peinture, ſe trouve rédigé & repréſenté dans pluſieurs bons ouvrages, faits pour l'uſage des Artiſtes. Ils ne ſont peut-être pas encore compoſés comme il ſeroit bon qu'ils le fuſſent; mais ils offrent les baſes & les principes néceſſaires aux Artiſtes, & c'eſt d'après eux & d'après l'étude du naturel, que j'ai donné l'extrait qu'on trouvera au mot FIGURE.

Je me contenterai de préſenter ici ſur l'*anatomie* quelques idées générales que je crois néceſſaires, avant de conſidérer plus particulièrement les ſecours dont elle eſt à la Peinture.

L'anatomie eſt une ſcience profonde. Elle demande, lorſqu'on veut s'en inſtruire, qu'on étudie, qu'on obſerve, qu'on médite dans les plus grands détails tout ce qui compoſe l'organiſation des êtres vivans. Cependant ſon objet principal eſt l'organiſation de l'homme, comme la plus intéreſſante, relativement à nous.

L'étude de l'*anatomie* doit auſſi s'étendre ſur l'organiſation des animaux; s'occuper, pour s'éclairer davantage, des rapprochemens & des comparaiſons du méchaniſme des animaux & de celui de l'homme.

C'eſt en ſe livrant à ces études, non moins ſatisfaiſantes & utiles, qu'elles ſont laborieuſes & ſouvent rebutantes, qu'on peut s'inſtruire de ce qui eſt déjà connu dans cette ſcience, & enſuite l'avancer par des découvertes nouvelles, à l'avantage de l'humanité & à la ſatisfaction d'une curioſité louable.

Il ne s'agit pas pour le Peintre de ſe plonger dans cette immenſe entrepriſe. L'Artiſte ne s'occupe, en général, que de l'extérieur de l'homme. Il n'eſt tenu que d'en repréſenter les apparences viſibles. Les grands ſecrets de l'organiſation interne lui ſont inutiles; mais ce que les

apparences lui offrent ne ſuffit cependant pas pour le conduire à la perfection de ſon Art.

L'homme extérieur, (ſi l'on peut s'exprimer ainſi,) éprouve à tout inſtant dans ſes formes, par le moyen de ſes reſſorts & de ſes mouvemens internes, des modifications frappantes. Il faut que le Peintre connoiſſe au moins les cauſes les plus prochaines des effets qu'il repréſente.

C'eſt à l'Anatomiſte éclairé, ou aux bons ouvrages qu'on a donnés à cet effet, que l'Artiſte doit s'adreſſer. Les ouvrages le préparent, les obſervations ſur la nature dirigées par l'Anatomiſte, l'éclairent, & le Savant, à ſon tour, reçoit du Deſſinateur inſtruit les ſecours dont il a beſoin, pour faire connoître, à l'aide du crayon, du pinceau & du burin, les découvertes qu'il fait & qu'il deſire tranſmettre à l'eſprit d'une manière ſenſible, en les imprimant, pour ainſi dire, dans les organes de la vue.

C'eſt ainſi que les Sciences & les Arts, ou plutôt ceux qui les cultivent, doivent, pour leur mutuel intérêt, s'approcher, ſe ſecourir; ils doivent ſur-tout éviter réciproquement ces excès de bonne opinion ou plutôt de prévention pour l'objet dont ils s'occupent, qui les concentrent, les iſolent, pour ainſi dire, & les rendent quelquefois injuſtes, peu ſecourables & quelquefois même dédaigneux les uns à l'égard des autres.

La communication & la bienveillance ſont les conſeils qu'il faut ſans ceſſe donner aux Savans & aux Artiſtes pour leur gloire & leur avantage, comme on doit prêcher ſans ſe laſſer, l'union & la charité aux hommes.

S'il arrive quelquefois au Géomètre ou au profond Anatomiſte de ſourire ironiquement, ou s'il a la foibleſſe

[redacted]

de s'offenser lorsqu'il entend avancer que sa science n'est qu'une partie de l'Art du Peintre ; si le Physicien, le Moraliste, l'Historien, l'Antiquaire sont affectés du même dédain à la même occasion, qu'ils réfléchissent que leur animadversion n'a pour principe qu'une énonciation incomplette, qu'un défaut de s'expliquer entièrement & de s'entendre. Eh ! combien cette cause ne produit-elle pas parmi les hommes, non-seulement d'injustes mépris, de querelles & de haines; mais de désordres & de guerres plus funestes encore ?

Rien n'est si commun, faute de connoissances assez étendues, ou par légèreté, ou souvent pour s'exprimer en moins de mots, que d'altérer les idées qu'on se communique, de manière à les faire paroître fausses. Lorsque, d'après ces négligences, il s'établit des antipathies parmi les hommes vraiment éclairés, la barbarie, toujours aux aguets, triomphe, comme nous voyons l'ignorance se réjouir & s'énorgueillir platement des querelles trop souvent scandaleuses & des divisions si mal-adroites des Gens de Lettres.

Revenons à l'*anatomie*. C'est de la connoissance des os & des deux premières couches des muscles que dépendent en grande partie la *pondération*, le *mouvement* & l'*expression*. Par cette raison, l'*anatomie* est une des bases positives de la Peinture. Elle se lie naturellement à la *pondération*.

L'*anatomie* & la *perspective* sont des Sciences exactes; elles s'appuyent sur des démonstrations : elles ont pour objet des vérités démontrées.

Lorsque, dans les Ecoles, dans les atteliers & dans l'opinion publique, ces Sciences ne seront plus considérées comme fondemens indispensables de la Peinture, on

pourra prononcer hardiment que cet Art & les parties qui en dépendent ſont menacés d'une prochaine décadence.

Les diſpoſitions, le goût, la facilité d'imiter ne ſuppléent pas ſeuls à une étude raiſonnée. Ces dons de la Nature produiſent le plus ſouvent des imitations incomplettes & ne donnent aux Artiſtes que des routines plus ou moins heureuſes. Cependant comme preſque tous ceux qui jouiſſent des ouvrages de Peinture ne ſont inſtruits ni de l'*anatomie*, ni de la *perſpective*, ils applaudiſſent trop ſouvent au haſard à des ouvrages dans leſquels ces Sciences ſont abſolument négligées, & les Artiſtes, par ces ſuccès peu mérités, ſe croyent autoriſés à s'éviter des études qui leur ſemblent sèches & peu agréables. » Que m'importe, peuvent-ils dire, de rendre bien pré» ciſément l'effet de tous les muſcles & de les mettre » très-exactement à leur juſte place, de connoître les » changemens qu'ils éprouvent dans les mouvemens du » corps & par le mouvement des paſſions ? Qui ſen» tira ce mérite, hors quelques Anatomiſtes, qui ne » jetteront peut-être jamais les regards ſur mes ou» vrages ? «

En effet, pour le plus grand nombre des hommes, une figure peinte ou ſculptée, dans laquelle on apperçoit des muſcles & quelques veines, eſt une figure ſavamment exécutée; mais les chefs-d'œuvre en Peinture & en Sculpture, ſont, quant aux parties des Sciences, inévitablement appréciés par des hommes inſtruits, & par le petit nombre des Artiſtes qui ont acquis des connoiſſances qu'ils doivent poſſéder. Le Public, tôt ou tard, adopte leur jugement, & ce jugement reſte. D'ailleurs, il s'établit, parmi les hommes peu inſtruits, des jugemens

de comparaiſon qui les éclairent, & l'on peut obſerver qu'il réſulte des effets ſi différens de la part des imitations ſavantes & de celles qui ne le ſont pas, que l'inſtinct même détermine l'ignorant à louer la vérité, ſans qu'il ſoit néceſſaire de la lui démontrer. C'eſt ce même inſtinct, ou ce diſcernement, pour ainſi dire, machinal, qui fait applaudir, avant toute réflexion, un vers où la vérité & le ſentiment ſe trouvent heureuſement & clairement exprimés. Si quelquefois il paroit que le Public s'y trompe, c'eſt qu'il n'eſt pas toujours libre & tranquille, qu'il eſt ſouvent entraîné malgré lui par l'artifice d'un petit nombre, ou bien enfin que ce qu'il entend n'eſt pas auſſi juſte, auſſi clair qu'il le faudroit.

Artiſtes, qui n'avez pas encore aſſez réfléchi ſur votre Art, ne penſez donc pas qu'en *prononçant* l'apparence de quelques muſcles, preſqu'au haſard, vous donniez à une figure le caractère & la force d'Hercule, ou par quelques grimaces, la douleur déchirante de Laocoon. De même ne penſez pas qu'en effaçant toute idée des muſcles & des nerfs, dans la repréſentation d'une femme, vous repréſentiez Vénus & les Graces.

La rondeur de certaines parties, le caractère adouci des formes entrent certainement dans la beauté du corps des femmes parfaites ; mais ces êtres ſeroient très-imparfaits, s'ils n'étoient capables d'aucune expreſſion viſible, & leurs paſſions que nous ſavons être ſouvent ſi vives font certainement agir des muſcles & des nerfs, bien que ce ſoit par des mouvemens plus lians & ſous des apparences moins prononcées à l'extérieur, qu'ils ne le ſont dans les hommes. Si vous n'êtes pas aſſez barbares pour leur refuſer une ame, donnez-leur donc des reſſorts par leſquels elles puiſſent faire connoître des

impreſſions qui vous ſont ſouvent ſi agréables & que vous êtes occupés preſque ſans ceſſe à faire naître.

Quant aux nerfs, s'il étoit permis dans un ouvrage de préceptes, de hazarder une plaiſanterie, les femmes ſe plaignent ſi ſouvent des tourmens que ces nerfs leur cauſent, qu'il ſeroit injuſte de les repréſenter comme n'en ayant pas.

Au reſte, la plus méthodique & la plus utile étude que vous puiſſiez faire, après avoir bien obſervé & bien deſſiné le *ſquelette* & l'*écorché*, c'eſt la comparaiſon raiſonnée de ces objets avec les belles figures antiques & avec les belles figures peintes ou ſculptées par des Artiſtes corrects; enſuite il eſt néceſſaire de comparer ces modèles avec le modèle vivant, & vous acquérerez, par cette marche, premièrement la connoiſſance des reſſorts & du jeu de la machine humaine, enſuite des effets les plus intéreſſans de ces reſſorts, couverts du voile de la peau, qui en dérobe la vue & en adoucit les mouvemens; vous pourrez enfin, avec ces connoiſſances, aſpirer à créer des chefs-d'œuvre à votre tour.

Cette route, tracée par votre Art, je l'indique ſeulement aux jeunes Artiſtes, quoique je n'aie pas l'avantage de l'être; car l'homme qui ne marche pas, peut quelquefois indiquer le chemin.

Loin de déſunir dans votre eſprit les diverſes connoiſſances qui conſtituent la Peinture, cultivez les toutes, mais toujours dans un ordre raiſonné. Leur enchaînement eſt auſſi néceſſaire à la perfection de votre Art, que la juſte liaiſon des penſées à la véritable éloquence. Lorſque vous aurez raſſemblé dans l'ordre où elles doivent ſe trouver, ces connoiſſances fondamentales, guides de vos travaux, faites-les alors, s'il vous eſt poſſible,

marcher avec vous de front, en ne donnant point de préférence; car ſi la ſcience du *trait* vous occupe uniquement, vous pourrez tomber dans la ſécheresse ; ſi l'*anatomie* vous fixe trop, vous exagérerez les muſcles & les emboitemens des os; enfin, vous peindrez inſenſiblement, non l'homme vivant, mais l'*écorché*. Il en eſt de même des autres parties; en aſpirant trop excluſivement au titre de Coloriſte, vous pourrez le devenir, ſans être pour cela un très-grand Peintre.

Le grand Art, celui de tous les Arts, eſt de les pratiquer d'après la ſcience acquiſe de toutes leurs parties, en voilant cette ſcience, de faire ſi bien qu'on ne s'apperçoive pas d'une prédilection ; car il eſt difficile que vous n'en ayez pas une.

Quant aux Gens du monde, comme on les appelle, qui ont des prédilections ſouvent auſſi peu raiſonnées que leurs averſions, il ſeroit à ſouhaiter qu'on osât leur dire, qu'il n'eſt pas de Vénus ni d'Hébé qui ne cache ſous le beau ſatin qu'ils priſent avec tant de raiſon, premièrement, un ſquelette, à la vérité, parfaitement bien proportionné & bien aſſemblé, enſuite pluſieurs couches de muſcles, ſans leſquels leurs Vénus ſeroient certainement trop ſéches, trop inanimées pour eux. » Comment, leur diroit-on, en s'adreſſant aux plus ſenſuels, » voulez-vous que les Artiſtes ſatisfaſſent vos » deſirs, en vous procurant les images parfaites de la » beauté, ſi vous leur inſpirez, par vos dégoûts exagé» rés, le plus grand éloignement pour ce qui doit être » la baſe de leurs travaux, & l'objet de leurs plus ſérieu» ſes études ? « Je ſais que pluſieurs répondroient : » Eh bien ! qu'ils faſſent ces études en ſecret ! que ja» mais ils ne les expoſent à nos yeux ! « Mais fait-on

des études difficiles & peu agréables, sans desirer d'y être encouragé, sans être bien aise d'être connu pour prendre les routes escarpées que tous ne prennent pas & qui conduisent à la perfection? C'est la juste estime qu'on a donnée à ces ouvrages que vous appellez *tristes* & *rebutans*, & que vous ne pouvez souffrir, qui a été le soutien de l'Art naissant. Ce sont les sujets religieux, souvent tristes en effet, qui ont alimenté l'Art. Sans les tableaux de ces Maitres si multipliés au beau siècle des Arts en Italie, vous n'auriez pas eu de Vénus. Si les Artistes enfin s'étoient bornés à ces sujets voluptueux, mais si souvent *maniérés* aujourd'hui, pour lesquels vous vous enthousiasmez, ils ne se seroient jamais élevés au point d'immortaliser leurs noms & leur pays. Encouragez donc, ou au moins ne découragez pas les études sévères & indispensables. Cachez, pour votre propre intérêt, ces répugnances faites pour des Sybarites, si, non-seulement les objets, mais les noms sévères vous blessent, vous avez peu de chemin à faire pour vous trouver incommodés du pli d'une rose.

ANIMÉ, (part. pass.) Le sens de ce terme a moins d'énergie que le mot *ame*. Lorsqu'on dit d'un homme qu'il a de l'*ame*, on entend qu'il a une force d'esprit particulière, ou une sensibilité distinguées; si l'on dit: cet homme est *animé*, cette expression ne s'entend souvent que d'une sorte d'activité momentanée dans les mouvemens, ou dans le discours, qui se rapporte à l'instinct de tout être vivant & à l'action ordinaire des sens.

Le mot *animé* étant devenu en quelque façon foible & peu significatif, on lui a substitué plusieurs expressions exagérées; telles que sont les mots *enflammé*, *embrâsé*,

&

& l'on joint à ces mots ce qui caractérise l'objet de l'agitation qu'ils expriment.

Ainsi, au lieu de dire *animé*, on dit : *enflammé*, *embrasé* de courroux, de fureur, de desir, de vengeance & d'espoir ; mais ces manières de s'énoncer produisent assez peu d'effet ; lorsqu'elles sont prodiguées, elles tendent toujours à l'exagération, & sont la plupart du temps regardées comme des lieux-communs.

Quant au sens du mot *animé*, il a plus de force dans son rapport avec les ouvrages des Arts, que dans toute autre acception, parce que dire d'un objet absolument matériel, qu'il est *animé*, c'est une manière de parler très-figurée. Ainsi, lorsqu'on dit : *cette peinture est* animée, *ces figures de bronze sont* animées, *ce marbre est* animé ; l'expression est forte & le devient d'autant plus que les difficultés de l'exécution & celles qui proviennent de la matière s'opposent davantage à l'illusion qu'on a dessein de produire. Par ces raisons, la nature physique du marbre, du porphyre, du bronze, matières indociles & mortes, semble donner au mot *animé* une énergie plus forte que s'il s'agissoit de l'argille & de la cire.

Il est aisé de sentir la marche conséquente de l'esprit dans ces différences. C'est aux lecteurs à en faire des applications plus étendues, & à moi de m'adresser particulierement aux Élèves de l'Art.

Vous dire qu'il faut que vos figures paroissent *animées*, ce seroit me donner pour Législateur à peu de frais.

Il est facile de prononcer des loix générales, qui, établies de tout temps & incontestablement, ne donnent aucun mérite à ceux qui les répètent, & sont d'un foible secours à ceux qui les écoutent.

Lorſqu'on repréſente un homme, le projet eſt de le repréſenter vivant ; quant aux moyens d'y parvenir, c'eſt-à-dire, de peindre le mouvement de l'âme, ces moyens réſultent du complément de la théorie & de la pratique de l'Art, mais principalement encore de la vertu communicative & productrice de l'ame des Artiſtes.

Moins l'imitation que vous faites d'une figure vivante paroîtra *animée* de quelque ſentiment particulier ; moins vous aurez approché du but le plus noble des imitations, & moins vous ſatisferez le penchant qui fait deſirer dans toute imitation, celle du mouvement.

Le mouvement eſt l'ame de la nature ; l'illuſion qui rappelle l'idée de ce mouvement doit être l'ame de vos ouvrages. Le deſir de conſerver ce qui nous échappe, de ſuppléer à des privations, de reproduire des émotions, voilà en général les motifs qui nous portent aux imitations & à vouloir que dans ces imitations, on nous rende juſqu'aux mouvemens qui ont exiſté & qui ont diſparu. Nous voudrions voir couler encore l'onde qui s'eſt écoulée ; nous ſouhaiterions rendre au jour l'éclat qu'il perd. C'eſt ce deſir univerſel qu'il faut que vous contentiez. Il eſt en vous comme dans ceux qui deſirent vos ouvrages ; mais ceux-ci vous ſuppoſent, dès que vous prenez le nom d'Artiſtes, le pouvoir de le ſatisfaire.

ANTIQUE, (adj.) Les mots *antique*, *vieux*, *ancien*, ſembleroient exprimer également ce qui appartient à des temps éloignés ; cependant ces expreſſions ne peuvent pas toujours ſe ſubſtituer l'une à l'autre. On dit, *les ſiècles antiques*, & non pas, *les vieux ſiècles*. Cette expreſſion, *le bon vieux temps*, eſt conſacrée. On ne diroit pas, *le bon antique*, *le bon ancien temps* ; il ſe

forme dans toutes les langues des unions de mots qui deviennent indiſſolubles. Chaque portion de nos connoiſſances s'approprie ou marie enſemble quelques termes; & par droit de propriété, elle leur attribue des ſens différens même de ceux qu'ils ont dans l'uſage ordinaire.

Le mot *anciens* au pluriel, ſignifie dans les Lettres les productions dont le ſouvenir a mérité d'être conſervé. On dit : *liſez*, *conſultez les anciens*, c'eſt-à-dire, les bons ouvrages de l'Antiquité.

Enfin, l'adjectif *antique*, adopté & conſacré particulièrement dans nos Arts, y a reçu les droits de ſubſtantif; & l'on dit l'*antique*, le *bel antique*, pour ſignifier ce que nous connoiſſons de plus diſtingué en ſtatues, en bas-reliefs, en médailles & en pierres gravées, reſte précieux des ſiècles éloignés dans leſquels les Arts ont atteint la plus grande perfection. Le nombre des ouvrages *antiques*, qui reſtent épars dans les collections, dans les cabinets, dans les différens pays & ſur-tout en Italie, eſt conſidérable; mais ce qu'on entend particulièrement dans la Peinture & dans la Sculpture, lorſqu'on dit l'*antique* ou le *bel antique* eſt extrêmement borné. Nous n'avons point de preuve authentique que les ouvrages des plus fameux Artiſtes nous ſoient parvenus. Le petit nombre de ceux qui nous offrent des beautés ſi parfaites, que nous ne pouvons douter qu'elles n'appartiennent à des Artiſtes célèbres & à des temps où les Arts fleuriſſoient, ſe bornent principalement à cinq ou ſix ſtatues dont les noms ſont connus de tous ceux qui ſe conſacrent aux Arts. L'Apollon, la Vénus-Médicis, le Torſe, le Laocoon, le Gladiateur toujours admirés depuis qu'ils ont été découverts dans les ruines des Palais ou des Temples,

ſont propoſés de génération en génération à l'obſervation, à l'étude, & à l'imitation des Peintres & des Sculpteurs.

L'on dit, & l'on répète ſans ceſſe à la jeuneſſe qui court en Italie chercher avec avidité des talens qu'on n'y trouve point, ſi l'on n'en porte en ſoi les ſemences : *Obſervez, étudiez, copiez l'*antique ; *pénétrez-vous de l'*antique. *L'*antique *eſt le modèle de la beauté ſublime; de ce beau idéal, perfection extrême que les Grecs ont atteint par l'impulſion du génie, & que nous devons pourſuivre par une jalouſe & noble émulation de leurs ſuccès.* Enfin, l'on inſiſte encore en diſant : *Si vous vous écartez de l'*antique, *vous ferez rétrograder l'Art.*

Mais ces conſeils ſont-ils abſolument & généralement propres à ceux à qui on les donne ? Voilà ſur quoi il n'eſt point du tout inutile de réfléchir.

Les hommes qui s'adonnent aux Arts y ſont ordinairement appellés par un penchant & des diſpoſitions particulières ; mais ce penchant eſt toujours modifié par les facultés que nous a donné plus ou moins libéralement la nature ; les uns ſont doués principalement d'imagination. L'imagination ſuſceptible d'enthouſiaſme, s'élève à des perfections dont on ne voit pas même de modèle, & certainement les Artiſtes ou les vrais Amateurs qui ont une imagination prédominante & un penchant décidé pour les Arts, éprouvent à la vue de l'*Antique* des impreſſions qu'il eſt bien difficile de rendre, & que ne peuvent concevoir ceux qui n'en ſont pas ſuſceptibles. Il eſt à préſumer que parmi ces hommes ſenſibles à la beauté idéale, pluſieurs ſeroient deſtinés à l'atteindre, ſi les circonſtances heureuſes qui ont concouru à produire les chefs-d'œuvre *antiques* leur pré-

toient fecours ; mais ces circonftances n'exiftent pas ; & d'ailleurs, combien eft plus grand le nombre de ceux qu'un fimple penchant à l'imitation décide à entrer dans la carrière des Arts. Cette claffe, plus froide que la première, eft cependant capable de bien voir la nature ; mais fans s'élever au-deffus d'elle, les Artiftes, doués fur-tout d'exactitude & de raifonnement, font deftinés à produire des ouvrages infiniment eftimables, fans atteindre à la perfection la plus fublime.

L'étude obftinée de l'*Antique* leur convient moins que l'obfervation & l'imitation de la fimple nature, choifie & rectifiée par des réflexions & des comparaifons habituelles. On peut même ajouter qu'un Artifte tel que je le défigne, fi on le contraignoit à prendre pour but les beautés idéales de l'*Antique*, qu'il admire fur parole & fans les bien comprendre, verroit fes travaux, non-feulement infructueux, mais que la pourfuite de perfections furnaturelles lui feroit manquer les vérités aimables que préfente la fimple nature.

Ce n'eft pas le feul inconvénient qu'il y ait à craindre, fur-tout pour les Peintres ; car l'imitation trop continuelle des ftatues *antiques*, ou des figures moulées fur elles ; cette étude, dis-je, faite fans des difpofitions convenables, peut produire une affectation de formes qui rappelleroit les ftatues, fans offrir leurs véritables beautés. Au lieu de fe montrer l'émule & l'égal des Anciens, l'Artifte qui n'eft point appellé aux perfections qu'ils ont conçues, ne fe montrera qu'imitateur de leurs imitations. Il eft des tempéramens qui ne fupportent que certains mets ; il eft des efprits & des talens qui ne peuvent fe rendre propres que certaines idées ; mais les tempéramens

foibles, comme les eſprits & les talens dont je parle, tireront des mets ſimples & des idées purement humaines la nourriture & l'exiſtence qui leur conviennent.

Il s'eſt élevé, à l'occaſion de l'étude de l'*Antique*, des diſputes dans leſquelles les opinions contradictoires ont été portées beaucoup au-delà des bornes de la raiſon. On a appellé *Peintres* ou *Sculpteurs naturaliſtes* ceux qui s'en tenoient aux beautés & aux agrémens choiſis qu'offre la nature, indépendamment de l'idéal; les autres ont été déſignés comme admirateurs & imitateurs excluſifs de l'Antique. Les premiers rejettoient cette étude, non-ſeulement comme inutile, mais comme dangereuſe; les autres ne connoiſſoient que l'*Antique* pour modèle de perfection. Il eſt en tout un juſte milieu où la vérité & la raiſon nous appellent, ainſi que la ſageſſe. Il eſt bon cependant d'exhorter tous les Artiſtes à l'étude de l'*Antique*, qui eſt juſtement regardé comme le ſublime de la perfection; mais, dans les Arts libéraux, l'exhortation doit être relative à ceux qu'on exhorte, & ne doit pas aller juſqu'à la contrainte; l'intolérance dans les Arts eſt auſſi nuiſible que dans la ſociété. Dirigez le jeune Artiſte, dont les diſpoſitions ne ſont point encore développées dans la route des plus grandes perfections. Faites-lui deſſiner des têtes, des parties de figures *antiques*; s'il ne voit pas dans ces objets ce que le génie y a répandu de ſublime, il pourra tout au moins y prendre l'habitude de la correction & de la belle ſimplicité. Lorſque ſon intelligence, ſon ſentiment lui inſpireront quelque choſe de plus, qu'il fixe, s'il n'eſt pas à Rome, un *beau plâtre* de l'Apollon; & ſi ce que le complément de toutes les beautés ajoute à la beauté ne frappe ni ſes ſens ni ſon ame, s'il n'eſt pas enflammé du deſir

d'approcher dans ſes productions d'un aſſemblage divin des perfections humaines, qu'il renonce au ſublime, qu'il renonce à l'*Antique*, & qu'il ſe contente d'attacher nos yeux ou notre eſprit par des vérités de formes & de couleurs, par des agrémens & des graces qui n'exigent que la juſteſſe d'imitation, la fineſſe du tact, & la connoiſſance pratique des moyens de l'Art.

Il ne ſera pas Raphaël; mais s'il étoit le Titien, il n'auroit certainement pas à ſe plaindre de ſon ſort. Je ne m'étendrai pas ſur ce que pourroit amener encore ici le mot *Antique*. Le Dictionnaire de Sculpture & d'Antiquité ſuppléera aux détails qu'il faut ſe refuſer ici, pour éviter des répétitions inutiles.

A P

APPRÊT, (ſubſt. maſc.) Ce mot exprime la couche de couleur dont on enduit la toile, le bois, le plâtre, le cuivre, ſur leſquels on entreprend quelqu'ouvrage de Peinture. Cette premiere opération ou préparation entièrement méchanique, regarde parmi nous les Marchands qui fourniſſent les toiles: ils mettent les *apprêts* ou premiers enduits ſur toutes les matières propres à devenir ouvrages de Peinture. Ce même mot, dans la ſeconde partie de cet Ouvrage, offrira les détails qu'on a pu raſſembler au ſujet des *apprêts*. Cet objet n'eſt pas d'une importance médiocre, & peut-être ne s'en eſt-on pas occupé aſſez, comme on ne s'eſt pas encore aſſez occupé de la nature phyſique des couleurs & de tous les ingrédiens qui entrent dans les différentes manières de peindre. La Chymie pourroit, dans ces parties, rendre d'importans ſervices à la Peinture, & les adminiſtrations qui connoiſſent le prix des Arts, relativement à leur uti-

lité & à la gloire nationale, pourroient favoriser par des intentions marquées & par des encouragemens les travaux nécessaires & les soins trop négligés à cet égard.

Quant à l'*apprêt* dont on couvre les toiles & les autres matières sur lesquelles on peint, pour peu que les Artistes s'occupent de cet objet, ils sentiront combien il influe sur la facilité de leurs travaux ou sur la durée de l'accord & de l'harmonie de leurs tableaux. Aussi, la plupart déterminent au moins la couleur de cet *apprêt*, relativement à leur manière d'opérer. Ceux qui peignent facilement, &, pour ainsi dire, au premier coup, préfèrent des *apprêts* clairs, parce que les teintes destinées aux masses de lumières, & auxquelles ils conservent une sorte de transparence, en les employant légèrement sur un fond clair, se conservent plus brillantes.

Ces fonds sont moins avantageux pour les ombres; mais aussi les *apprêts* bruns, plus favorables à cet égard, font souvent pousser les ombres, c'est-à-dire, les rendent par leur influence, plus sombres qu'elles ne devroient être, & même quelquefois noires en vieillissant. L'Artiste a donc en général un intérêt bien grand, premierement à veiller à la nature de l'*apprêt* qu'emploie le Marchand, & secondement au choix de la teinte de cet *apprêt*, relativement à sa manière d'opérer.

APPRÊT, terme relatif à la manière de peindre sur verre. *Voyez* le même mot dans la deuxième partie.

APPUI-MAIN, (subst. masc.) secours employé par les Peintres pour procurer un soutien à la main qui opère avec les pinceaux; ce secours consiste ordinairement dans une baguette que la main gauche tient par un bout,

& dont elle appuie l'autre extrémité sur la toile, ou sur le chevalet qui la soutient.

Les détails de ce genre sont rassemblés dans la deuxième partie de ce Dictionnaire, comme tout ce qui regarde la simple pratique ou le méchanisme de l'Art : on y trouvera des renvois aux gravures qui mettront sous les yeux sensiblement les objets.

APRÈS, d'APRÈS, (prép.) On dit travailler, dessiner, modeler, d'*après* la nature, d'*après* l'antique, d'*après* Raphaël, &c.

Cette manière de s'exprimer est consacrée aux Arts. Ceux qui n'y sont pas initiés ne peuvent bien la comprendre s'ils ne consultent que le sens grammatical. Les Grammairiens qui ont voulu l'expliquer, ont supposé un tour elliptique difficile à énoncer clairement ; pour moi, je serois disposé à croire que cette manière de s'énoncer est imitée de l'Italien, qui nous a fourni un très-grand nombre de termes & de tours relatifs à la Peinture, mais que l'imitation a été altérée. En Italien, *appresso* signifie *près*, *auprès :* je pense qu'en francisant le mot *appresso*, on a dit mal-à-propos *après*, & ensuite *d'après*, au lieu de dire *près*. Dessiner ou peindre près de la nature, près de l'antique, près de Raphaël, fait entendre assez clairement le sens qu'on donne à cette expression. Car, pour imiter un modèle, un objet quelconque, il faut en être près, ou au moins n'en pas être éloigné : pour copier un tableau de Raphaël, il faut l'avoir sous les yeux ; si l'on regarde l'expression comme figurée, lorsqu'on dessine ou qu'on peint l'antique, le modèle, une figure, un tableau de Raphaël, on a pour but que l'ouvrage qu'on fait en soit près ou en approche, autant

qu'il eſt poſſible. Si la première explication eſt juſte, il n'eſt pas beſoin d'ellipſe ; dans la ſeconde, l'ellipſe ſe préſente aſſez facilement. Au reſte, l'expreſſion *d'après* eſt, comme je l'ai dit, conſacrée dans nos Arts, & n'a aucune obſcurité pour les Artiſtes, parce que la pratique habituelle l'explique continuellement. Le jeune Élève commence par s'eſſayer *d'après* les deſſins qu'on met devant ſes yeux : eſt-il plus avancé ? Il deſſine *d'après* la boſſe, il travaille enfin *d'après* le modèle ; & tant qu'il eſt attaché à ſon Art, tant qu'il a le deſir de devenir plus parfait, ou du moins, de ne pas voir affoiblir ſon talent, il n'exécute rien, autant qu'il lui eſt poſſible, que *d'après* nature.

A R

ARABESQUES, (ſubſt. maſc. plur.) On nomme *arabeſques* certains ornemens dont l'Artiſte forme des tableaux & décore des compartimens, des friſes, ou des panneaux.

Ces ornemens ſont en grande partie composés de plantes, d'arbuſtes, de branches légères & de fleurs. Tous ces objets, ou les formes qui en approchent, donnent lieu à ce qu'on appelle, en langage de l'Art, des *rinceaux*, des *enroulemens*, mais parmi ces objets, le Peintre choiſit ceux qui, proportionnés entr'eux & analogues les uns aux autres, peuvent offrir des aſſemblages qui plaiſent, ou faire naître des idées riantes.

Les *arabeſques* préſentent donc le plus ſouvent des objets agréables & partiellement vrais ; mais dont la réunion & l'*agencement* ſont chimériques.

Auſſi ces repréſentations qui s'approchent de la nature par les formes, la couleur & le clair-obſcur, s'en

éloignent en ſe découpant ſur des fonds arbitraires, en ne ſe montrant diſpoſées la plupart que ſur un même plan, & en n'offrant d'effet relatif à l'enſemble d'un tableau, que ce qu'en peuvent produire quelques branchages entrelaſſés avec art, qu'on auroit arrangés & attachés ſur un mur.

Si les *arabeſques* n'étoient compoſés que de branchages & de fleurs, on pourroit croire que leur idée auroit été ſuggerée par les préparations que les hommes emploient aſſez généralement à la célébration des jeux & des fêtes. En effet, les hommes de tous les temps & preſque de tous les pays ont cru appercevoir des rapports entre ces objets riants & les ſentimens de joie qu'ils éprouvent & qu'ils cherchent à ſe communiquer; mais nos *arabeſques* offrent des aſſemblages qui s'éloignent tellement de ces idées ſimples, dont je viens de parler, qu'on ne peut leur trouver de modèles vrai-ſemblables que dans les chimères produites par le ſommeil.

Les *arabeſques* peuventdonc être appellés les rêves de la Peinture.

La raiſon & le goût exigent qu'ils ne ſoient pas des ſonges de malades, mais des rêveries ſemblables à celles que l'opium, artiſtement doſé, procure aux Orientaux voluptueux, qui les préferent quelquefois à des erreurs moins chimériques.

Ces chimères pittoreſques reſſemblent encore à celles que ſe forme la jeuneſſe, dans les heureux momens où, diſpoſée à folâtrer & à rire, elle ne reçoit que des idées agréables & gaies de tout ce que lui préſente la Nature.

D'après ce que j'ai dit, les Peintres d'*arabeſques* ne doivent pas perdre de vue les formes naturelles & les

accidens heureux. Ils doivent même les chercher, en tirer parti & enrichir leurs porte-feuilles des études qu'ils en font.

Les arbrisseaux entrelassent & entremélent quelquefois de la manière la plus agréable leurs branches, leurs feuillages & leurs fleurs. Le sep d'une jeune vigne, qu'on abandonne à elle-même, s'étend par des courbures, modèles de souplesse & de grace, à plusieurs arbres voisins, & rattachée aux branches, se plie en guirlandes de l'un à l'autre. Un jeune enfant vient s'y suspendre & s'y balancer, en se souriant à lui-méme. Une jeune fille à quelques pas de-là, se blottit dans un buisson de roses, & desirant d'y être surprise, rougit d'une intention qu'elle ne croit pas cacher assez bien; une autre s'approche d'une fontaine, &, si elle est seule, s'occupe à s'y mirer avec complaisance : elle se plonge ensuite dans l'eau, & l'Artiste qui a surpris ou qui imagine ces caprices & ces jeux de la Nature, vivante ou inanimée, en les détachant de tout autre objet, les dispose par des combinaisons ingénieuses; il les agence sur une surface, souvent à différens étages; & sur un fond arbitraire, il exécute des compositions du genre qui fait le sujet de cet article.

Faut-il les varier ? L'Artiste instruit, dont l'imagination ne doit pas être moins féconde qu'aimable, assemble & dispose des étoffes riches ou légères qu'il suspend, qu'il rattache avec grace, comme on le fait en décorant des tentes, des pavillons, des portiques, des balcons de palais, ou les bosquets dans lesquels Alcine vient d'ordonner des fêtes pour Roger.

Le Peintre d'*arabesques* a-t-il le projet de s'éloigner de la Nature pour enrichir & caractériser ses compo-

fitions? Il rappelle aussi-tôt à son souvenir les ingénieuses métamorphoses chantées par les Poëtes. Il reproduit leurs Syrènes, leurs Sphynx, leurs Dryades, les Faunes, les Génies & ces Enfans céleſtes, qui, voltigeant, careſſent ou bleſſent les Mortels au gré de leurs caprices. Ces Artiſtes inſtruits peuplent encore leurs compoſitions d'animaux chimériques ou réels; ils rappellent les cultes bizarres qu'on leur a quelquefois rendus, ainſi qu'aux divinités tant célèbrées par tous les Arts; & près des ſtatues de Diane, de Vénus, de Flore ou d'Hébé, ils ſuſpendent des guirlandes, des couronnes, des inſtrumens de muſique & des trophées; ils dreſſent des autels, des trépieds chargés de caſſolettes, d'où s'exhale la fumée des parfums. Les vaſes les plus élégans ſont couronnés par des chapeaux de fleurs; les feuillages entourent des bas-reliefs, des camées, des tableaux qui rappellent les vœux offerts dans les temples: des ornemens ſymboliques accompagnent, parent, & caractériſent les divinités graves, ou celles qui préſidoient aux plaiſirs des hommes. Ils n'oublient pas celles qui annoncent les ſaiſons, les mois, l'amour, la guerre, la chaſſe, la pêche, enfin la ſageſſe ou la folie.

C'eſt lorſque le Peintre d'*arabeſques* en eſt à ce dernier caractère, qu'il doit mettre une meſure à ſes caprices & rappeller ce ſentiment des convenances & des conventions reçues; ce goût enfin, qui, d'après la juſte relation que doivent avoir les choſes entr'elles, contiendra ſon délire; & ſi cette loi lui ſemble trop auſtère pour un genre qu'il pourroit croire abſolument libre & indépendant de toute règle, qu'il fixe un regard ſur les modèles en ce genre que Raphaël a conſacrés au Vatican, & qu'il ſoit bien convaincu que plus on s'en

écarte, plus on s'éloigne des véritables convenances du genre.

Artiſtes, qui, par délaſſement de travaux plus ſérieux, vous exercez à compoſer des *arabeſques*, que vos *rinceaux*, que les *agencemens* des parties ſouples & flexibles dont vous faites la charpente légère de vos ornemens, n'ayent donc rien de forcé; que l'élégance & la grace les diſpoſent. Il faut qu'en les voyant, on imagine qu'un haſard, un vent léger, la plus naturelle induſtrie, celle d'un enfant, ont courbé, enlaſſé, guirlandé les jeunes branches des arbriſſeaux & les fleurs que vous employez. Moins on met d'effort à former une couronne de roſes, plus ſon contour eſt agréable. La peine laiſſe par-tout ſa trace. On le voit, on le ſent dans l'expreſſion, dans le diſcours, dans le geſte, dans l'action & dans tout ce qui eſt ſuſceptible d'aiſance, de naturel & de grace.

Songez encore, lorſque vous placez les objets dont vous enrichiſſez vos *arabeſques*, & quand vous les diſpoſez les uns ſur les autres, pour remplir un eſpace, ſouvent ingrat, auquel vous êtes aſſujetti, ſongez, dis-je, que ce qui eſt plus ſolide doit ſoutenir ce qui eſt plus léger. Tout ce qui s'élève, ſoit par la végétation, ſoit par l'induſtrie naturelle des hommes, ſuit cette loi néceſſaire. D'ailleurs, tous les objets tendent à diminuer & à s'alléger d'autant plus qu'ils s'éloignent de la terre & qu'ils participent davantage de l'air qui les environne.

La *pondération* eſt une loi univerſelle. Les corps, les plus légers même, y ſont ſoumis. Celui qui regarde un objet manquant d'appui, un poids qui ne paroît pas ſuffiſamment ſoutenu, un aſſemblage de parties non équilibrées, éprouve une ſenſation inquiète & pénible.

La ſymmétrie & certain balancement dans la compoſition, qui équivaut à la ſymmétrie, ſont par conſéquent des obligations que vous impoſe preſque tout ce que vous voyez dans la Nature ; non cependant qu'elle ſoit toujours régulièrement ſymmétrique ; mais lorſqu'elle ne l'eſt pas, elle ſe montre au moins équilibrée, & ſi l'homme ſe conſidère lui-même, il retrouve & apperçoit continuellement dans ſes ſemblables, ainſi que dans tous les animaux vivans, des parties diſpoſées ſymmétriquement & toujours balancées & équilibrées dans le mouvement & dans le repos. C'eſt ainſi que l'homme, qui voit & juge preſque tout en lui & par lui, acquiert néceſſairement un penchant irréſiſtible à placer ſymmétriquement tout ce dont il diſpoſe, & cette diſpoſition, indiquée phyſiquement & inſpirée par la Nature, eſt peut-être un des premiers & ſecrets principes de l'ordre moral qui lui eſt ſi néceſſaire.

Les principales loix de vos *ordonnances* ſont donc la légèreté graduée, en partant des baſes, ainſi que la ſymmétrie & un balancement dans la diſpoſition des objets qui ſatisfaſſe le regard.

La variété eſt encore une de ces loix. Vous devez d'autant plus vous y ſoumettre que les objets que vous employez étant peu intéreſſans, attachent moins, & que l'on deſire, par cette raiſon, d'en voir un plus grand nombre.

Mais ſi l'on attend de vous une d'autant plus grande variété que vous avez plus d'objets à votre diſpoſition, d'une autre part, on exige que vos compoſitions deſtinées ordinairement à ſe trouver placées d'une manière relative les unes aux autres, & à ſe préſenter dans un ordre ſymmétrique aux lieux qu'elles décorent, ayent une

ſorte de reſſemblance & de rapport entr'elles, & ce rapport impoſe des loix aux variétés dont votre imagination pourroit être trop prodigue.

Il n'eſt pas inutile d'obſerver que les *arabeſques* admettent des allégories. Elles peuvent haſarder de dire quelques mots à l'eſprit, en amuſant les regards; mais gardez-vous de prétendre à leur faire tenir des diſcours recherchés & trop ſuivis, ſur-tout ſi vous leur donnez un ſens moral & ſérieux. L'eſprit mal employé eſt le plus ordinairement une affectation qui déplaît, ou une pédanterie qui choque.

Il ne faut pas plus de prétentions déplacées dans la Peinture, & ſur-tout dans ſes jeux, que dans les autres ouvrages des Arts. Quel eſt l'objet qu'on a en regardant des *arabeſques* ? à-peu-près le même que lorſqu'on s'arrête à voir jouer des enfans. S'il leur échappe quelques mots ſpirituels, gais, naïfs ou piquans, on ſourit : s'ils veulent raiſonner, on les quitte.

Lorſque les *arabeſques* ſont du genre comique, ils ſont dans la Peinture ce que la plaiſanterie eſt dans les ouvrages littéraires, ou dans la converſation, & tout le monde ſait que la plaiſanterie, ſous quelque forme qu'elle ſe montre, doit être de bon goût, légère, gaie, ſpirituelle, qu'il ne faut pas y inſiſter trop. Vous direz que la plaiſanterie n'eſt pas le meilleur genre dans les productions de l'eſprit; on peut dire la même choſe des *arabeſques* dans les productions de l'Art; mais tous les genres ont leur mérite & le délaſſement nous eſt auſſi néceſſaire que le travail.

ARRÊTÉ, (part. préſ.) On dit *arrêter* un projet, pour ſignifier qu'on ſe détermine à l'exécuter. On dit auſſi,

aussi, *arrêter* une esquisse, une composition; *arrêter* un contour, une figure, le trait d'une figure, & l'on veut faire entendre par-là que tous ces objets sont déterminés & n'éprouveront plus de changement.

Le mot *arrêter*, au propre, dans la langue générale, signifie retenir & fixer un corps vivant ou animé, qui, sans cela, suivroit un mouvement.

Ici, *arrêter* le trait ou la composition, veut dire: les fixer de manière qu'ils ne cèdent plus au mouvement d'une imagination indécise.

L'Artiste, quelqu'habile qu'il soit, hésite souvent en dessinant ou en composant: il essaye, il corrige; enfin, plus satisfait, il *s'arrête* à une idée, à une forme; il trace, le plus correctement qu'il lui est possible, les contours ou les différens objets d'une composition, dans la résolution de n'y rien changer. Ce qu'il a fait alors est *arrêté*, & même, quand ce ne seroit qu'une esquisse, le tableau semble lui-même *arrêté* d'avance, par la détermination que prend l'Artiste de suivre, en l'exécutant, ce qu'il vient de tracer.

Venons à quelques observations sur cette opération, qui appartient plus à l'esprit encore qu'à la main; mais adressons-les aux jeunes Artistes, parce qu'elles leur conviennent plus qu'à ceux qui ne pratiquent pas l'Art, ou à ceux qui le pratiquent depuis long-temps.

Il y a certainement, dans les études que vous faites, des motifs d'incertitude; car le trait de la beauté de chaque objet, est tellement délicat, que l'Artiste doit toujours craindre de l'avoir passé, ou de ne l'avoir pas atteint. Mais si, trop plein de cette crainte louable, vous tombez dans une indécision habituelle, ce défaut, qui vous fera perdre beaucoup de temps, qui mettra votre

esprit & votre main sans cesse à la gêne, nuira plus à votre talent que les incorrections même auxquelles vous seriez *arrêté ;* car, restant indécis, vous ne produisez réellement rien ; au lieu que, si vous vous déterminez, quand vous manqueriez votre but, le défaut dans lequel vous serez tombé vous instruira de ce que vous auriez dû faire pour l'éviter. Un voyageur qui, à l'aspect de plusieurs sentiers, trop incertain de celui qu'il faut prendre, n'en prend aucun, est plus loin d'arriver que celui qui, n'ayant pas choisi le meilleur, revient, lorsqu'il est mieux instruit, au point d'où il est parti, pour en prendre un autre.

Au reste, si votre indécision naît, non-seulement de la trop haute idée du beau, mais plus encore de votre caractère, il est bien difficile que vous vous en corrigiez. Car un homme, né indécis, ne peut se résoudre, même à combattre son indécision & à prendre les moyens d'en sortir.

Ce défaut est malheureusement très-commun ; la plûpart des hommes ne se déterminent souvent qu'à laisser le hasard décider leurs indécisions. Demandez, après qu'ils ont discuté long-temps une affaire ou une opinion, ce qu'ils ont *d'arrêté* sur ces objets, ils seront tout aussi embarrassés qu'au premier moment où il en a été question. Heureux s'ils ne le sont pas davantage ! Comme il est rare de trouver les hommes parfaitement déterminés sur ce qu'ils veulent, il est rare qu'ils le soient dans ce qu'ils font.

C'est dans la jeunesse qu'il est possible de corriger, ou de diminuer tout au moins, l'indétermination ; & c'est dans les premières études que les Maîtres peuvent habituer les Élèves à *arrêter* leurs productions. Pour les

Artiſtes plus avancés, c'eſt en fixant leurs idées ſur des principes ſûrs, tels que ceux que donnent l'Anatomie, la Perſpective, ſciences exactes, & ſur la connoiſſance des belles formes, tirée de l'étude ſuivie des beaux modèles.

Si vous deſirez que j'étende ces obſervations ſur la compoſition & ſur ce qu'on peut nommer les enſembles de vos ouvrages, je haſarderai de vous dire que vous parviendrez à *arrêter* vos idées, en vous faiſant à vous-même des queſtions préciſes, & vous impoſant la loi d'y répondre.

Ai-je une connoiſſance bien *arrêtée* du ſujet que je veux traiter ?

Ai-je lu avec aſſez d'attention les bons ouvrages dans leſquels ce ſujet eſt conſigné ?

Après les avoir lus, ai-je ſuivi la moralité ou l'impreſſion qui doit eſſentiellement en réſulter ?

Eſt-ce d'après ces points, bien *arrêtés*, que j'ai tenté de compoſer & de diſtribuer, ſoit mes objets, ſoit mes plans, ſoit les effets propres à remplir le but que je dois avoir ?

S'il s'agit de ſe déterminer ſur quelques relations plus particulières, comme la deſtination de l'ouvrage, ou le deſir de ceux qui emploient vos talens ; il vous eſt facile encore de vous propoſer d'autres queſtions qui, ſi vous y répondez clairement, lèveront vos doutes, & *arrêteront* vos idées.

Il y a quelques-unes de ces queſtions auxquelles une ſorte d'inſpiration du génie ſupplée preſque ſans que l'Artiſte s'en rende compte ; mais s'en repoſer ſur ce moyen, c'eſt s'abandonner ſur un appui qui peut manquer ſouvent au beſoin.

Les inſpirations heureuſes du génie ſont rares, pour ceux même qui ont du génie.

ARRONDIR, (ſubſt. maſc.) *Arrondir* un objet, qu'on repréſente, par l'illuſion de la Peinture, ſur une ſurface plate, ce n'eſt pas ſeulement le faire paroître de relief, c'eſt dégrader tellement la couleur par l'effet du clair-obſcur, que la rondeur ſe faſſe sentir auſſi parfaitement que la réalité l'offre, & ſur-tout en donnant bien à connoitre la nature de la ſubſtance qu'on fait paroître *arrondie*. En effet, le métal, la pierre, les étoffes s'*arrondiſſent* par des effets différens de ceux que produiſent, par exemple, un bras ou une jambe bien *arrondis*. Les reflets ſur-tout diffèrent en raiſon des matières ſur leſquelles tombe la lumière. C'eſt par des demi-teintes & des nuances de tons ſucceſſivement dégradés que s'opère ce prodige ; il ſuppoſe la parfaite intelligence du clair-obſcur ; mais il demande auſſi de la patience & du ſoin. Les Peintres qui ſe font un mérite particulier de *terminer*, en peignant d'une manière *précieuſe*, mettent le temps & l'attention néceſſaires à ces dégradations.

Les Artiſtes prompts & animés ſe croyent autoriſés à employer moins de patience, parce qu'ils ont ordinairement plus de génie; ils ſont portés à penſer qu'on doit les entendre à demi-mot, & ſouvent, en effet, ils ſont compris comme les hommes d'eſprit qui ſuppriment quelques intermédiaires dans leurs idées ou dans leurs expreſſions ; mais la ſimilitude n'eſt cependant pas complette. L'homme d'eſprit qui parle vivement emploie ou ſupprime des mots qui ne ſont que des ſignes, & y ſupplée par le geſte, par l'accent, ou par des réticences

marquées. Le Peintre présente des objets visibles, immobiles, qui doivent offrir aux regards des formes réelles, & sur-tout le relief, sans lequel il n'est point d'illusion dans la Peinture. Cependant on tolère, par convention, quelques défauts de rondeur, pourvu que l'Artiste en dédommage par d'autres perfections de l'Art. D'ailleurs, dans les ouvrages de grande dimension, qui sont destinés à être vus à des distances plus éloignées que les petits tableaux, il est nécessaire que la dégradation de demi-teintes, de jours & d'ombres soit nuancée moins finement. Aussi ces sortes de représentations exigent-elles que le spectateur se place au point d'où elles doivent produire leur effet ; & comme les hommes peu instruits ou peu attentifs sont rarement susceptibles de ce soin, il est assez rare qu'à l'égard de l'arrondissement des parties, le jugement qu'on porte soit bien juste.

Je crois pouvoir me borner à cette explication, en recommandant aux jeunes Artistes de ne pas se fier à l'intelligence de ceux qui doivent regarder leurs ouvrages, & d'arrondir sur-tout avec soin les objets dans lesquels cette rondeur est une beauté ou une qualité distinctive.

ART, (subst. masc.) Les besoins physiques de première nécessité, produisent l'industrie, & l'industrie produit les *Arts méchaniques.*

Les besoins de l'esprit, dont les principaux sont l'ordre, la curiosité & le desir des vérités, produisent le perfectionnement de l'intelligence, & celle-ci produit les connoissances & les *Arts scientifiques.*

Les besoins du sentiment, c'est-à-dire, les épanchemens de l'ame & les communications qui sont naturelles, & deviennent de plus en plus nécessaires aux hommes

rapprochés les uns des autres, créent ou s'approprient des langages, & ces langages ſont les *Arts libéraux*. Voilà ce que comprend le nom général qui fait l'objet de cet article.

Les combinaiſons & les divers progrès de ces trois ſortes d'*Arts*, forment les différentes nuances de civiliſation dont les hommes ſont ſuſceptibles, ſoit individuellement, ſoit collectivement, voilà ce qu'il eſt très-intéreſſant d'obſerver.

Les *Arts méchaniques* établiſſent des rapports indiſpenſables & conſéquemment une civiliſation néceſſaire entre ceux qui éprouvent les beſoins de première néceſſité & ceux qui aident à les ſatisfaire. Cette nuance de civiliſation domine dans le premier état des ſociétés; mais il ſeroit facile d'y obſerver auſſi les germes & les ébauches des deux autres.

La civiliſation s'opère également par le perfectionnement de l'intelligence, d'où naiſſent peu-à-peu les *Arts* de combinaiſon, de méditation & d'obſervation, nommés *Arts ſcientifiques*, dont l'effet eſt d'organiſer de mieux en mieux les ſociétés & les induſtries, en établiſſant les loix, les théories, & en découvrant ce que nous pouvons connoitre des myſtères de la Nature.

Enfin, une ſorte de civiliſation également fondée dans l'eſſence de l'homme, eſt celle qui s'opère par les *Arts libéraux*, devenus, en ſe perfectionnant, les langages des grandes inſtitutions ſociales & des ſentimens individuels les plus intéreſſans.

L'homme, regardé comme individu, ou conſidéré comme ſociété, eſt donc deſtiné à ſe civiliſer autant qu'il eſt ſuſceptible de l'être, par les trois ſortes d'*Arts* que je viens de déſigner, & ſa civiliſation eſt d'autant plus

complette qu'ils ſont plus ou moins bien combinés & dirigés pour contenter les beſoins corporels, étendre les lumières de l'eſprit & ſuffire aux ſatisfactions ſentimentales.

Comme ces combinaiſons ne ſont jamais parfaites, comme elles varient ſans ceſſe, les hommes & les ſociétés ſemblent deſtinés à ſe balancer perpétuellement, dans les innombrables révolutions des temps, de la barbarie à la civiliſation & de la civiliſation à la barbarie.

Mais il réſulte de ces élémens que les hommes, pour leur avantage, doivent contribuer au ſoutien & au perfectionnement des *Arts*.

Ce Dictionnaire eſt deſtiné ſpécialement à la Peinture : cependant ſa perfection entraine des rapports avec les autres talens libéraux, & exige le ſecours de pluſieurs *Arts méchaniques* & *ſcientifiques ;* j'ai déſigné ces différentes relations, ſuivant leur ordre, à la fin du Diſcours préliminaire.

D'autres rapports enfin ont pour baſes les différentes manières dont tous les Beaux-Arts & par conſéquent la Peinture, peuvent être enviſagés par ceux qui les protègent, par ceux qui les exercent, & par ceux qui ſe contentent d'en jouir. C'eſt ſur quoi je vais m'étendre.

En effet, ſi leurs principes ou leurs opinions influent néceſſairement ſur l'objet à l'égard duquel je les enviſage comme formant trois eſpèces de claſſes, il ſeroit utile que des notions élémentaires les aidaſſent à connoitre, lorſqu'ils voudroient y avoir recours, comment ils peuvent favoriſer les *Arts* & comment ils leur nuiſent.

Ce Dictionnaire contient les élémens relatifs à ceux qui exercent la Peinture ; cependant, comme j'y ai adreſſé des obſervations aux deux autres claſſes, lorſque

l'occasion s'en est présentée, je vais hasarder encore dans cet article quelques notions qui les regardent directement.

Je commence par la plus distinguée, & rassuré par une intention pure, je n'appréhenderai pas que ceux qui la composent s'offensent, si je dis qu'ils ne reçoivent pas toujours dans leurs institutions, sur l'objet dont il s'agit, des idées assez justes, assez grandes, & par conséquent aussi convenables que le demanderoient l'intérêt des *Arts* & leur propre intérêt.

Les *Arts libéraux*, trop souvent regardés comme objets agréables, leur sont le plus ordinairement présentés sous cet unique aspect, & par conséquent dans un ordre beaucoup trop inférieur à celui qui leur appartient & à des connoissances plus importantes sans doute, mais dont l'importance n'a droit de rien ôter à la valeur des autres.

Mieux éclairés sur la nature & les destinations des *Arts*, ils reconnoitroient facilement qu'aucun d'eux ne doit être considéré par les premiers de nos sociétés civilisées, uniquement comme objets d'agrément, & je crois ce principe d'autant mieux fondé que l'*Art* même dont traite cet Ouvrage, paroît, comme je vais l'exposer, aussi indispensablement attaché que les autres, aux grands & importans objets dont j'ai déjà parlé dans le Discours préliminaire.

Si l'on parcourt, il est vrai, les différentes branches de talens dont la Peinture fait partie, on appercevra que les plus nobles destinations dont ils sont susceptibles étant plus négligées que dans les siècles où ils ont joui de toute leur gloire, les honorables titres dont ils étoient décorés, doivent paroître trop élevés pour la plupart des usages que nous en faisons, & que les genres

[redacted]

ſubordonnés étant beaucoup plus employés de nos jours à ce qu'on qualifie d'*agréable*, qu'à toute autre deſtination, on a dû ſe reſtreindre à nommer *agréables* les *Arts* qu'on appelloit *divins ;* on a pu même ſe croire autoriſé à les regarder, ſous quelques rapports, comme *Arts* de luxe, comme *Arts* inutiles, & peut-être comme *Arts* pernicieux.

Mais l'abus des uſages & des dénominations ne change pas la nature des choſes, quoiqu'il change les noms qu'on leur donne & les opinions qu'on en a, & malgré les préjugés, il ſera facile encore, d'après quelques notions plus approfondies, que je vais offrir, de reconnoître les importantes deſtinations qui ont acquis aux *Arts* la nobleſſe & l'éclat dont ils ont joui, & que n'auroient pu leur mériter des uſages uniquement agréables.

Si l'on parcourt enſuite tous les uſages dont ils ſont ſuſceptibles, on verra qu'indépendamment des objets de pur agrément, objets qui, ſoumis aux convenances, ne peuvent les dégrader, les branches les plus ſubordonnées de tous les *Arts*, & en particulier de ceux du Deſſin, offrent encore des utilités ſi grandes à l'induſtrie, & par conſéquent des avantages ſi importans pour le commerce & pour la richeſſe des Etats, qu'ils méritent une conſidération trop altérée de nos jours par des idées vagues & ſuperficielles.

Revenons ſur ces premières notions pour les développer davantage.

J'ai parlé au commencement de cet Ouvrage des cultes à l'occaſion des *Arts*, la liaiſon de ces objets peut préſenter quelque choſe d'extraordinaire, d'idéal & d'incohérent. Si l'on ne conſidère pas que le premier & le plus reſpectable des cultes, le culte religieux lui-même

ne pourroit tomber ſous les ſens, ne pourroit être que perſonnel, intérieur, & conſéquemment dénué d'unanimité, ſans le miniſtère des *Arts libéraux*, c'eſt-à-dire, le langage d'action ennobli qui, ſeul, exprime & inſpire rapidement aux regards d'une multitude aſſemblée, les reſpects dûs à la plus ſainte des inſtitutions; l'Eloquence ſentimentale qui inſtruit, exhorte, touche & conſole; la Poëſie & le Chant qui, en exaltant, d'après les inſpirations de l'ame, la reconnoiſſance, les deſirs, les vœux, & tous leurs différens accens, les élèvent vers les cieux, les font entendre, les communiquent à un grand nombre d'hommes aſſemblés, & les leur font adopter, ſi l'on peut parler ainſi, à l'uniſſon; par l'Architecture, qui donne lieu de réunir convenablement les hommes remplis des mêmes ſentimens, & contribue par des proportions & des formes à entretenir en eux les impreſſions & les ſentimens religieux, objets de leur réunion; par la Sculpture & la Peinture enfin, propres à ſoumettre aux regards, pour les mieux imprimer dans l'ame, tous les objets poſitifs ou figurés du culte.

Ces premières notions, étendues à l'héroïſme & au patriotiſme, n'en acquerront que plus d'importance, & ſi elles paroiſſent fondées, les chefs de quelque État civiliſé que ce ſoit, doivent regarder eſſentiellement les *Arts libéraux*, non comme objets d'agrément & de luxe, mais primordialement comme langages des plus nobles impreſſions & des ſentimens les plus élevés dont les hommes ſoient ſuſceptibles. Il eſt donc bien plus intéreſſant qu'on ne ſeroit induit à le penſer, d'après les idées vulgaires, que ces *Arts* ſoient ſoutenus par des ſoins éclairés, & nous verrons combien il l'eſt encore que, perfectionnés dans leurs plus importantes deſtinations,

ils ſoient dirigés en raiſon de leur utilité, juſques dans les moindres uſages, par ceux dont le privilége honorable eſt d'exercer ces nobles ſoins.

En effet, ſi la perfection de ces langages eſt propre à exprimer, à communiquer, à inſpirer avec force & dignité les ſentimens religieux, héroïques & patriotiques, ſi les diſcours, les accens, les repréſentations excitent & nourriſſent l'émulation & l'enthouſiaſme, l'imperfection des *Arts* ne peut que les altérer ou les dégrader, en donnant lieu au ridicule & en excitant l'ironie, impreſſions abſolument contraires & par conſéquent nuiſibles au but des grandes inſtitutions; car la dériſion, ſentiment vulgaire & ſouvent groſſier, ſur-tout s'il eſt excité par la ſeule imperfection des formes matérielles, ne ſe communique que trop aiſément à l'eſprit, parce qu'il flatte ſon orgueil ou ſa malignité, & qu'il le gêne moins que le reſpect. D'ailleurs, qui ne ſait que les impreſſions des ſens ont ſur la plus grande partie des hommes, un aſcendant *inſtinctuel*, ſupérieur à celui de la raiſon & ſouvent au ſentiment même?

Il eſt donc, en effet, de la plus grande importance, pour le ſoutien des grandes inſtitutions, que lorſqu'elles tombent ſous les ſens elles ſoient, le moins qu'il eſt poſſible, expoſées à ce qui peut les dégrader, & il eſt d'un avantage indubitable pour ceux qu'on ſuppoſe tout à la fois miniſtres du premier des Êtres, exemples des vertus héroïques & repréſentans de la patrie, de porter à la perfection les langages de ces grandes inſtitutions avec leſquelles le rang qu'ils occupent les identifie.

Si, deſcendant aux uſages moins élevés des *Arts libéraux*, on s'arrête aux jouiſſances agréables dont ils ſont les inépuiſables ſources, ne doit-on pas penſer en-

[illegible] qui, revêtus de l'autorité & de la *majesté*, [illegible] premiers Magistrats des mœurs, modérateurs [illegible] & même des goûts publics, sont tenus, par [illegible] fonctions, de diriger pour l'avantage des hommes qu'ils gouvernent les amusemens même de l'oisiveté à ce qui est convenable, d'autant que la perfection des plaisirs nait de leur accord avec toutes les convenances, soutiens de l'ordre sans lequel il ne peut exister de société heureuse & agréable ?

Si les chefs de nos sociétés modernes descendent enfin jusqu'aux dernières branches des *Arts*, en ne perdant point de vue la chaîne que je viens de développer, ils appercevront que les industries propres aux exportations, je veux dire les manufactures, les professions où le méchanique est ennobli par le libéral, les objets usuels utiles, & ceux enfin qui composent ce superflu que la richesse des États rend nécessaire & même indispensable, ne peuvent conserver une supériorité avantageuse, si la sublimité des premiers genres, rejaillissant sur les seconds pour en augmenter l'agrément de concert avec les convenances, ne se répand pas jusques sur les moindres, à titre de bon goût.

Voilà quelques notions élémentaires sur la connoissance réelle des *Beaux-Arts*, que je croirois pouvoir convenir aux chefs des sociétés. Passons à leur puissance à cet égard.

Il est facile de sentir qu'elle ne sauroit être coërcitive. Les *Arts libéraux* sont libres, comme l'annonce leur dénomination. La force ne peut pas plus les contraindre, qu'elle ne peut contraindre la pensée ; j'ajouterai qu'ils sont plus indépendans, car le génie qui, dans les Arts, est la pensée dans sa plus forte énergie &

[redacted]

ſa plus grande élévation, de génie enfin dont le droit eſt de maîtriſer les ſens & de ſoumettre les ames, a plus d'armes contre l'eſclavage que la penſée, priſe dans le ſens ordinaire.

Les dépoſitaires de l'autorité n'auroient-ils donc aucun aſcendant ſur les *Arts*? ils ont trois moyens puiſſans, non de les contraindre, mais de les favoriſer:

L'inſinuation par des diſcours & quelquefois par des mots, auxquels un ſens juſte dans un rang élevé, aſſure un effet plus prompt, & ſouvent plus efficace que la loi même.

L'exemple, moyen décisif quand nos chefs le donnent, je veux dire, la manière dont ils emploient eux-mêmes les *Arts*.

Enfin, le ſoin d'offrir à la Nation le plus d'excellens modèles nationaux ou étrangers qu'il eſt poſſible, & d'inſpirer, par l'eſtime dont ils les honorent, la préférence qu'on doit leur donner.

Comme il eſt un *Art* qui apprend à pratiquer les *Beaux-Arts*, il en eſt un qui inſtruit à les apprécier & à en jouir. Exercer cet *Art* eſt un privilége honorable & l'un des plus intéreſſans du pouvoir éclairé.

Mais, pour en faire uſage, il eſt néceſſaire que ceux qui ſont revêtus de l'autorité ſachent eux-mêmes voir, entendre, comparer & connoître convenablement à leur état. Car ce n'eſt qu'à ces conditions qu'ils peuvent jouir de l'avantage & de la ſatisfaction ineſtimable d'inſtruire leur Nation, c'eſt-à-dire, de faire diſtinguer par leurs diſcours, leur exemple, & en offrant des modèles, ce qui eſt bon, ce qui eſt beau, ou tout au moins ce qui eſt meilleur & plus approchant de la perfection en tout genre.

Si l'on ſe refuſoit à penſer que les ſens, par leſquels doivent indiſpenſablement paſſer les idées *artielles*, ont beſoin d'être formés. Si l'on penſoit que les yeux & les oreilles diſtinguent parfaitement, à cet égard, les formes, les couleurs & les ſons. Qu'on parle de *fineſſes de ton*, de *paſſages dégradés*, de *demi-teintes inſenſibles* pour la première fois à l'homme le plus clairvoyant, il avouera qu'il n'a de ſa vie apperçu aucune de ces choſes. Qu'on parle de modulations, de juſteſſe parfaite d'intonation, d'harmonie muſicale, oratoire, poëtique à des hommes qui, doués d'excellentes oreilles, ne les ont jamais exercées ſur ces objets, ils avoueront qu'ils ont été ſourds juſqu'à ce moment.

On peut étendre ce principe au ſens purement intellectuel, car les nuances progreſſives, les liaiſons, les relations de nos idées ne peuvent également être apperçues, ſi l'on n'eſt exercé à les démêler & à les ſuivre. Mais ces applications m'éloigneroient trop de mon ſujet, je reviens donc aux moyens qui forment le ſeul pouvoir des hommes puiſſans ſur les *Arts libéraux*.

Les diſcours des premiers de quelqu'ordre qu'ils ſoient, on ne peut trop le répéter, ne ſont jamais indifférens, diſtinction gênante ſans doute, lorſqu'on en connoît l'importance; mais dont la gêne eſt compenſée par l'avantage de diriger à ſi peu de frais les opinions.

Les exemples & les modèles, moyens plus puiſſans encore, exigent des premiers des Nations, ſoit dans les ouvrages importans qu'ils font produire aux *Arts*, ſoit dans les délaſſemens qu'ils y cherchent, ſoit dans les ſatisfactions uſuelles même auxquelles ils les emploient, une prédilection ſuivie, pour ce qui eſt parfait, convenable, ou de meilleur goût.

C'eſt ainſi que les Souverains peuvent influer juſques ſur les ſentimens libres de chacun de leurs ſujets, & c'eſt d'après les *Arts*, langages publics des ſentimens nationaux, que ceux qui ſavent obſerver en démêleront toujours le caractère.

Un Sage diſoit à des Grecs : » Chantez ; je connoî- » trai vos mœurs. « Cette interpellation n'avoit rien d'extraordinaire, & s'entendoit aiſément dans un pays & dans des ſiècles où tous les *nobles talens* étoient intimément liés aux inſtitutions.

Il m'arrivera de faire peut-être l'application de cette eſpèce d'Apologue, à ceux qui s'occupent des *Arts*, & ſur-tout à ceux qui en parlent le plus ſouvent ; mais je dois, avant de paſſer à d'autres claſſes, haſarder encore pour la première dont je m'occupe, quelques notions élémentaires plus développées, ſur l'exemple qu'il convient aux chefs de donner, & ſur le ſoin de former les opinions par la comparaiſon des modèles qu'eux ſeuls peuvent raſſembler & rendre publics.

Ces deux moyens ont entre eux une grande affinité ; car c'eſt l'emploi des *Arts* aux uſages importans, & ſur-tout relatifs aux principales inſtitutions, qui produit ces monumens, d'après leſquels la poſtérité juge collectivement l'état des lumières *artielles* & le mérite des Souverains.

Ils peuvent attacher, pour ou contre leur gloire, le nom qu'ils portent à leur ſiècle.

C'eſt ce droit qui a tourné à l'avantage des Léon X, des Médicis, de François I, & de Louis XIV, pour parler ſeulement des temps & des *Arts* modernes.

Il eſt donc important que les premiers des Nations, lorſqu'ils aſpirent à cette diſtinction, d'autant plus reſ-

pectable, qu'on comparera mieux les *Arts* de la guerre aux *Arts* de la paix, emploient ceux-ci dans le plus haut degré de sublimité dont ils soient susceptibles.

Mais si ceux qui les pratiquent n'ont pas atteint une perfection libérale convenable à cette intention, ou si la Nation, par défaut d'idées arrêtées, ou par mobilité de caractère, fait chanceler ses Artistes, au lieu d'assurer leur marche, c'est à leurs tuteurs (je parle des Rois, que ce titre & cette fonction honorent) qu'il appartient d'exciter à la perfection les Artistes qu'ils emploient & d'éclairer leur Nation, en rassemblant par des soins généreux, & exposant aux regards des chefs-d'œuvre en tout genre. Il faut même que le nombre en devienne assez grand pour opérer, à l'égard des opinions vagues & souvent opposées d'un peuple mobile, ce que font dans une multitude agitée, les hommes imposans, qui, par leur seule présence, prescrivent ce qui convient.

Que les Capitales soient donc semées de monumens adaptés aux usages auxquels ils sont propres; fussent-ils empruntés, s'il le faut; fussent-ils copiés d'après ceux que l'admiration universelle a consacrés.

Si ces idées sont élémentaires, si leur droit, en cette qualité, est de pouvoir être généralisées & appliquées sans perdre de leur justesse, à tous les objets de même nature, souhaitons, pour le soutien de l'*Art dramatique*, que Corneille, Racine, Voltaire, se montrent sans cesse sur nos Théâtres pour en imposer au mauvais goût; que leurs chefs-d'œuvre impriment un tel respect qu'il ne soit pas plus permis de les altérer que les belles statues, soit par des restaurations indiscrettes, soit par des représentations négligées, sortes de familiarités qui conduisent infailliblement au mépris; mais pour que le mauvais goût,

sans

ſans ceſſe attentif à ſe prévaloir de la faim dévorante qu'ont les hommes pour les nouveautés, ne ſe permette pas ces profanations, il eſt ſur-tout néceſſaire que le reſpect dû aux chefs-d'œuvre ſoit établi & ſoutenu par l'exemple de ceux à qui il convient de le donner.

Pourquoi, d'après ces principes, ne verroit-on pas & devant eux & devant le Public, ſe reproduire quelquefois dans les chaires ces éloquentes compoſitions oratoires, condamnées, depuis la mort des Fléchier, des Bourdalone, des Boſſuet, des Maſſillon, à languir dans les bibliothèques, ou bien à être parcourues des yeux ſeulement, & à reſter ainſi privées de l'accent, de l'action, de la vie que de froids lecteurs ne peuvent leur rendre? Pourquoi nos temples, au lieu de retentir de pſalmodies barbares, monotones, diſcordantes, ne réſonneroient-ils pas d'une harmonie pure, touchante & digne de la première des inſtitutions? Pourquoi, parmi nos *Arts*, qui ſont frères, quelques-uns d'entre eux, tel que celui dont je viens de parler, ſont-ils privés d'École Nationale, moyen important, qui, joint aux premiers, ne peut être employé convenablement que par des ſoins & des bienfaits; ſeule autorité que reconnoiſſe le génie. Ainſi les chefs des États floriſſans peuvent ſoutenir, animer & élever juſqu'à la ſublimité ces langages *artiels*, qui les honorent d'autant mieux qu'ils leur doivent plus de perfections & de reconnoiſſance.

Il eſt heureux pour moi de parler de ces moyens dont la puiſſance n'eſt qu'une douce & agréable perſuaſion, au moment où un Prince, voué par caractère & par penchant à tout ce qui eſt juſte & convenable, en fait, pour l'avantage des *Arts*, l'uſage le plus écla-

tant (1). Il ne m'eſt pas moins doux, en mêlant un ſentiment patriotique de reconnoiſſance à ceux de l'amitié, d'être aſſuré qu'on ne pourra citer ce monument, ſans joindre à l'exiſtence d'un bienfait national le ſouvenir des ſoins du Miniſtre (2) zèlé, qui, autoriſé à élever des ſtatues aux hommes célèbres de ſa patrie, l'eſt encore à conſacrer un Temple où l'on pourra déſormais les honorer.

Prêt enfin à paſſer à d'autres notions, je crois avantageux de rappeller à la mémoire de mes lecteurs un Diſcours (3), qui, embraſſant une bien plus grande étendue d'idées élémentaires, ſe trouve pour jamais conſacré dans la première Collection Encyclopédique dont notre Littérature ait été enrichie. Ne ſeroit-ce pas en effet à ce tableau ſi bien ordonné des connoiſſances humaines qu'il appartiendroit de ſervir de baſe à toute inſtitution ?

Si je m'étendois ſur le mérite d'un Ouvrage auſſi vaſte en auſſi peu d'eſpace ; ſi je diſois que la poſtérité y retrouvera, comme dans une carte parfaite, les grandes routes des vérités que les hommes ſemblent condamnés à perdre de période en période, pour les chercher enſuite & les retrouver ſi difficilement, je n'aurois certainement pas à craindre qu'on attribuât de ſi juſtes témoignages

(1) La réunion des ouvrages de Peinture & de Sculpture, la plus nombreuſe qui ait jamais exiſté, & qui, deſtinée à être publique, comme la Bibliothèque Royale, occupera dans le palais du Prince, une galerie de 1400 pieds de longueur.

(2) M. le Comte d'Angiviller.

(3) Le Diſcours préliminaire de la première Encyclopédie par M. d'Alembert.

d'eſtime au ſentiment ancien & tendre qui m'attache à l'auteur ; mais les bornes où je dois me reſtreindre en preſcrivent à mes juſtes éloges.

Elles me rappellent auſſi aux idées élémentaires deſtinées à ceux qui ne voyent dans nos *Arts* que des objets de délaſſement, des jouiſſances agréables & trop ſouvent un luxe preſqu'abſolument perſonnel.

Si, comme je crois l'avoir fait connoître, il importe aux premiers des ſociétés civiliſées de ſoutenir & d'encourager les *Arts libéraux*, ſeroit-il moins intéreſſant, ſeroit-il indifférent pour ceux qui s'en approprient le plus particulièrement les jouiſſances, de contribuer à leur perfection ? Eh ! quel eſt celui d'entre nous qui perſonnellement n'a pas conçu & déſiré dans le cours de ſa vie, le plaiſir, diſons le charme attaché aux repréſentations de ce qui nous intéreſſe, ou de ce que le ſentiment nous rend cher ? Quel eſt celui qui, ſecondé dans le projet de ces jouiſſances par les plus renommés Artiſtes de ſon temps, ne les a pas déſirés plus habiles encore ? Plus les ſentimens d'où naiſſent ces deſirs, ſont nobles & élevés, ſont reſpectables ou tendres, plus on ſouffre de les voir incomplettement remplis ; mais ſi ces ouvrages deſtinés aux jouiſſances ſentimentales, donnoient lieu, par une exécution trop imparfaite, à la dériſion, n'éprouverions-nous pas une peine égale à celle que nous feroit l'interprète mal-habile ou ridicule, chargé de nos plus chers intérêts ? Les affections qui nous ſont inſpirées par la nature ; la tendreſſe paternelle, la piété filiale, l'amour, l'amitié, l'honneur, la reconnoiſſance, la généroſité, ſont à l'égard de chacun de nous ce que les inſtitutions religieuſes, le patriotiſme & l'héroïſme ſont à l'égard des ſociétés dont nous faiſons partie. Ces ſen-

timens établissent des cultes semblables à ceux par lesquels les Anciens honoroient dans leurs foyers les Divinités bienfaisantes qui présidoient à leur bonheur. Les *Arts libéraux* sont les langages de ces cultes, l'imperfection de ces langages altère leur dignité; la perfection de tout ce qui les interprète ou les représente, les honore; en parler peu convenablement, les peindre mal, en faire des images qui les dégradent, les faire tomber enfin sous les sens d'une manière qui leur soit défavorable ou ridicule, sont des espèces de profanations, & chacun de ceux qui aspirent aux plus douces jouissances des *Arts*, doivent donc à l'intérêt de la personnalité même, de contribuer à les soutenir & à les porter aux véritables perfections.

Voilà les premiers élémens convenables à ceux qui, n'étant pas chargés de diriger les *Arts*, & ne se dévouant pas à les exercer, paroissent se contenter d'en attendre des satisfactions & des jouissances. Mais s'ils n'en exigeoient même que des amusemens passagers, n'ont-ils pas encore le plus grand intérêt à les goûter aussi complettement que leur imagination les leur fait desirer?

Doit-on se lasser de répéter que c'est par la perfection des *Arts*, perfection qui les rend plus susceptibles de s'accorder avec toutes les convenances, que les amusemens mêmes deviennent véritablement agréables? Les amusemens sont destinés à ramener pour quelques momens l'égalité entre les hommes & à suspendre la personnalité. C'est altérer leur nature, que d'enfreindre ce premier principe qui doit leur servir de base. Ce qu'on nomme divertissement, n'est pas reconnu comme tel, s'il se borne à un seul individu: le plaisir enfin demande à être partagé, à être unanime; tous ceux qui y parti-

cipent doivent y contribuer & en jouir, & cette destination élémentaire n'est bien remplie, qu'autant que les convenances sont observées avec soin & avec finesse. Lors donc que les *Arts libéraux* sont employés aux amusemens même, plus ces *Arts* sont perfectionnés, plus les convenances ont de ressources pour le choix des genres qu'on emploie, l'usage qu'on en fait, les mélanges auxquels ils peuvent se prêter sans se détériorer ou se dénaturer. Le goût, qui est le sentiment délicat & fin des convenances générales & des conventions établies, a droit jusques sur la durée des amusemens, ainsi que sur le lieu, le nombre, le choix de ceux qu'ils rassemblent, & si les fêtes, les jeux, les spectacles publics ou particuliers manquent si souvent leur but, il est aisé de reconnoître que c'est par l'infraction de quelques-unes des convenances & la plupart du temps, de presque toutes à la fois.

Puisque j'ai parlé du sentiment fin des convenances, je dois faire observer qu'à l'égard de la plupart des *Arts*, c'est par l'ignorance ou le mépris de ces élémens, applicables à tous, que la Poësie est tombée & tombe si souvent encore dans les excès de toute espèce, soit en surchargeant sa parure d'ornemens & de faux brillans, nuisibles à la véritable beauté, soit en s'abaissant, comme pour s'humaniser sans doute, jusqu'à la platitude, au trivial & au mauvais goût. C'est par l'oubli de ces principes élémentaires que la Sculpture s'est égarée dans des temps peu éloignés de ceux où j'écris, soit dans l'extravagance, la prodigalité & le mauvais emploi des ornemens, soit dans les exagérations & les abus d'expressions, de contrastes & de mouvemens. C'est ainsi que l'Architecture, tantôt lourde, pour paroître majestueuse,

tantôt mesquine, pour paroître légère, a prodigué les masses disproportionnées, les colonnes & les ornemens hors de toute mesure & en dépit du véritable goût c'est-à-dire, de la raison & des convenances.

Je me trouve ramené naturellement par ces dernières réflexions à observer à ceux qui se contentent de jouir des *Arts*, qu'un des soutiens de leurs jouissances, seroit le maintien des proportions que la raison éclairée établit naturellement entre les différens genres de chacun des *Arts*; car l'interversion des idées à cet égard, en rompant la chaîne dont j'ai fait voir le développement & l'importance, ne peut qu'être infiniment nuisible, même aux branches les plus subordonnées. Mais comment engager une classe jalouse de son indépendance, maîtresse de ses préférences, arbitre de ses goûts particuliers, à adopter ce principe & à le maintenir sur-tout, si ceux qui composent cette classe regardent absolument les *Arts* comme objets d'amusemens & de jouissances personnelles? Des principes sembleroient des atteintes à leur liberté. D'ailleurs, est-ce le moment de réclamer un droit d'aînesse pour les genres les plus nobles, dans chacun des *Arts*, lorsque les grandes destinations négligées rendent leurs droits moins évidens? Lorsque les genres, uniquement agréables, sont d'autant plus fêtés, qu'ils se prêtent plus à la personnalité que les genres élevés & qu'ils gardent moins leur dignité? Cette entreprise, quoique raisonnable, seroit sans doute très-douteuse; aussi, laissant le ton du précepte, je me contenterai de hasarder, à l'exemple du Grec que j'ai cité, quelques questions à ceux qui paroissent s'occuper avec plus d'intérêt & d'activité des jouissances de la Peinture.

Daignez, ai-je dit quelquefois à plusieurs de ceux

dont je parle, daignez m'apprendre quel eſt le principe de votre admiration pour ces tableaux qui vous cauſent de ſi vifs enthouſiaſmes? — La Nature. La Nature, m'a-t-on répondu. — Et j'oſois dire alors : Vous connoiſſez donc bien la Nature? vous l'avez obſervée avec réflexion? vous l'avez étudiée, méditée ; vous avez diſtingué ce qu'elle a de plus noble, de plus eſſentiellement beau, de plus intéreſſant? vous conſervez avec ordre dans votre idée ces beautés graduelles, ainſi que la mémoire exacte des formes, des effets, celle des mouvemens, des paſſions; vous les dicteriez au Peintre, ſi ſon imagination *étoit* en défaut ; vous m'en donneriez des idées juſtes? Et ces queſtions cauſoient quelqu'embarras à pluſieurs de ceux à qui je les faiſois.

Daignez, diſois-je à d'autres que je voyois ſacrifier le néceſſaire, la bienfaiſance, plus douce encore, ce qu'ils avoient, oſerois-je le dire? ce qu'ils n'avoient pas, pour poſſéder un tableau capital de quelques-uns de ces Maîtres qui prenoient & cédoient tour-à-tour la première place dans les collections, daignez me faire bien connoître, me faire ſentir auſſi vivement que vous les ſentez des beautés dont aſſurément je ne nie point l'exiſtence, mais que je n'apprécie pas ſans doute d'après les mêmes idées. Si l'on dédaignoit quelquefois de me répondre, bientôt une inconſtance pittoreſque m'apprenoit, non les perfections, mais les défauts de l'objet qu'on avoit chéri : il n'étoit pas auſſi précieux, auſſi pur qu'on l'avoit penſé, & j'avoue qu'on a droit de ſe plaindre de ce dernier défaut dans les objets de ſes affections.

Mais s'il m'arrivoit de m'étonner de ce que ce défaut eſſentiel avoit échappé à des connoiſſances que je me gardois bien de révoquer en doute, un premier engouement

avoit, répondoit-on, causé cette erreur; mais les soins de celui qui étoit près de procurer un autre ouvrage plus capital encore, avoient dessillé les yeux, en promettant une jouissance qui devoit en imposer aux connoisseurs les plus fins & aux trafiquans de Peinture les plus habiles. » Je ne pense pas, disoit-on, si j'ai le bonheur de posséder ce dont on me flatte, qu'aucun Amateur puisse se vanter de l'emporter sur moi. « — Et je disois tout bas : Le principe élémentaire de vos plaisirs ne tiendroit-il donc qu'à une sorte de vanité & de personnalité exclusive ? Mais je n'osois encore juger si sévèrement; car il m'avoit semblé reconnoître dans les émotions que causoient certains ouvrages, une ressemblance trop grande avec celle que produisoient également les récits d'une action généreuse, d'un événement intéressant, d'un fait digne d'être célébré. Sans doute, disois-je, les représentations qui excitent ces enthousiasmes représentent avec toute l'expression possible des actions, des faits qui parlent avec le plus grand intérêt à l'esprit & au cœur; sans doute ces sujets pourroient être traduits dans les langages de tous les *Arts*. Ils conviendroient à la Sculpture; ils donneroient lieu à un noble Poëme, à un récit attachant, à des représentations dramatiques..... On hésitoit à répondre, & j'étois réduit à penser que l'ordre des idées & la connoissance des différens genres de beauté de la Nature, n'étoit peut-être guère moins intervertie que l'ordre des talens & des différens genres des ouvrages : j'étois entraîné même à penser que ces interversions d'idées pourroient bien influer sur les sentimens & par conséquent sur les mœurs.

Mais pour ne pas m'arrêter à des inductions qui sembleroient trop défavorables à mon siècle, passons à une

autre partie de cette même classe nombreuse qui, ne se croyant pas chargée de diriger les *Arts* & ne les exerçant pas, n'en ont pas moins le droit d'en jouir. Je m'adresserai à ceux qui voués par état à des occupations suivies, à des fonctions exigeantes & étrangères aux talens dont je parle, ne sont pas cependant dénués du penchant naturel qui porte tous les hommes à la jouissance des *Arts*.

La plupart avec une modestie ingénue fort différente de la confiance que donnent trop souvent des lumières incomplettes, me diront que jamais ils n'ont eu le temps d'entrer dans les mystères de la Peinture; mais qu'ils regrettent de ne pouvoir prendre leur part de ces plaisirs si vifs dont ils entendent parler à ceux qui s'y livrent. » Nous regardons avec avidité, ajouteroient-ils, les ou-» vrages les plus vantés, les ouvrages qui s'acquièrent à » plus haut prix, & nous n'éprouvons ni par les yeux, » ni dans l'esprit, ni dans le cœur ces impressions déli-» cieuses, sentimentales ou scientifiques que nous vou-» drions partager avec ceux qui sans doute les ressentent » au degré qu'ils les montrent. « Au lieu de vous plaindre, répondrois-je à ces hommes modestes, rendez-vous plus de justice. » En effet, vous vous croyez bien plus » ignorans que vous ne l'êtes; car si vous avez une vue » saine, un esprit droit, un sentiment sans artifice, sur-» tout un sentiment qui ne soit pas épuisé par de faux » enthousiasmes, vous entendrez le langage de la Pein-» ture, non pas, à la vérité, comme un Artiste, un Mar-» chand & un Curieux; mais comme il appartient à » ceux qui sont doués des qualités les plus essentielles » pour sentir, & même pour juger & apprécier. » Souhaitez-vous de savoir comment il faut y procéder? » Interrogez les ouvrages des *Arts*. Demandez à un

» tableau ce qu'il veut de vous, ce qu'il a à vous dire.
» Fontenelle faiſoit cette queſtion à une Sonate; mais
» vrai-ſemblablement il lui arriva de reſſembler en ce
» moment à ceux qui interrogent & n'écoutent pas la
» réponſe qu'on leur fait. Pour vous, ſoyez-y attentifs.
» Que votre eſprit, que votre ame, que vos ſens ne per-
» dent rien, s'il ſe peut, de ce que dira l'ouvrage que
» vous interrogez. Vous ſerez à ſon égard ce qu'eſt un
» homme intelligent, ſans être fort inſtruit, qui, à l'aide
» du ſens de l'eſprit ou de l'ame reconnoît, ſans ſe trom-
» per, ſi ceux qu'il écoute bien s'expliquent clairement,
» raiſonnent juſte, & touchent ou plaiſent par leur ma-
» nière de s'exprimer.

» La Peinture, qui eſt un langage, ne doit pas ſe
» borner à parler uniquement aux Artiſtes, ou à ceux
» qui ſavent bien ou mal le Vocabulaire technique de
» cet *Art*. Il doit parler à tout le monde, s'expliquer clai-
» rement, raiſonner juſte, plaire ou attacher.

» Or s'expliquer clairement, pour un tableau, c'eſt
» offrir les objets imités, de manière que vous ne puiſſiez
» ni vous tromper ni être arrêté par des incorrections &
» des obſcurités. Bien raiſonner en Peinture, c'eſt faire
» naître dans l'ordre qu'elles doivent avoir, les idées qui
» ſont convenables au ſujet dont elle parle, d'après
» une intention ſuivie. Enfin, plaire ou attacher, rela-
» tivement au Peintre, c'eſt préſenter des objets intéreſ-
» ſans, ou, tout au moins, choiſis; & s'ils ne ſont ni
» fort intéreſſans, ni d'un choix diſtingué, c'eſt les offrir
» au moins avec les agrémens qui peuvent leur être pro-
» pres, & non avec les diſgraces dont ils ſeroient ſuſ-
» ceptibles.

» Il ne faut donc pas que vous exigiez, en interro-

» geant une repréſentation d'objets communs, qu'elle » attache votre eſprit ou qu'elle touche votre cœur, » & croyez que ceux qui mettent ſi ſouvent en jeu l'eſ- » prit & le cœur, les uſent tellement l'un & l'autre qu'il » ne leur en reſte ſouvent que des ſouvenirs. Si les re- » préſentations dont je parle, rappellent fidèlement à » vos yeux & à votre mémoire des objets qui, comme » tous ceux de la nature, ont leur perfection, leur » beauté & ſouvent même leur grace, ſouriez à cette » magie de l'*Art ;* mais n'enviez pas, & ſur-tout ne » jouez pas des enthouſiaſmes qui ſeroient déplacés, » quand même ils ſeroient vrais.

» Quant aux objets qui ſont de nature à attacher & à » toucher vivement, n'exigez pas non plus une expreſ- » ſion égale à la nature même ; car alors vous deſireriez » que l'*Art* fût la Nature, & l'*Art* ne peut en opérer » que la repréſentation. Une glace fidèle ne pourroit » pas même ſatisfaire votre deſir exagéré ; car bien que » les images qu'elle repréſente ſoient ce qui approche » le plus de la vérité, elles ne ſont cependant, pour » me ſervir d'un terme de l'*Art*, que la contr'épreuve » de la nature.

» Obſervez cette nature animée, vous verrez l'hom- » me ému, (lorſque ſes émotions ſont vives,) paſſer rapi- » dement & inſtantanément de nuances en nuances ſans » s'arrêter à une ſeule ; mais la repréſentation peinte, » qui eſt immobile & immuable, ne peut vous préſenter » que celle des nuances inſtantanées que le Peintre a » préférée, & ſon pouvoir ne s'étend qu'à les choiſir. » Je ſais que l'expreſſion eſt la partie de la Peinture la » plus recherchée par ceux de votre claſſe, qui ont » plus d'eſprit ou de ſentiment que de lumières ſur les

» moyens & les procédés de l'*Art ;* mais cette partie,
» la plus diſtinguée ſans doute de toutes celles de la
» Peinture, eſt dépendante de toutes les autres. L'ex-
» preſſion eſt l'ame de la repréſentation humaine, mais
» l'ame ne ſe montre dans la nature même qu'au moyen
» de parties & de formes corporelles, qui doivent être
» propres à recevoir ſes impreſſions. Les perſonnages
» d'un tableau pour paroître affectés de quelqu'impreſſion,
» de quelque paſſion que ce ſoit, doivent, avant tout,
» ſe montrer conformés comme ils doivent l'être. Leurs
» traits, leur maintien, leurs geſtes doivent parler ſans
» doute; mais ces traits ne parlent point ou s'expriment
» mal, lorſqu'ils ne ſont pas plus parfaitement à leur
» place qu'ils ne le ſont le plus ſouvent dans la nature; ce
» qui rend indiſpenſable au Peintre la connoiſſance ana-
» tomique du corps humain & l'habitude d'en repréſenter
» tous les aſpects.

» Les geſtes doivent parler auſſi ſans doute; mais la
» pondération ou l'équilibre que tous les membres obſer-
» vent dans les moindres mouvemens, par une loi
» immuable de la nature, n'exigent-ils pas de l'Artiſte
» l'étude de cette ſcience ? Tout ce qui contribue à
» l'expreſſion que vous deſirez principalement dans les
» tableaux a donc droit à votre eſtime, d'après de très-
» ſimples réflexions.

» Il ne vous eſt pas néceſſaire d'entrer dans les dé-
» tails de l'*Art ;* il vous ſuffit de les entrevoir ou d'em-
» ployer quelques momens, non de ceux qui appartien-
» nent à vos occupations, mais à vos loiſirs, pour voir
» deſſiner, ébaucher & peindre. Alors vous connoîtrez,
» autant qu'il vous eſt néceſſaire, que dans la Peinture
» il eſt un *Art pratique*, fondé ſur des connoiſſances

» acquiſes auxquelles vous accorderez certainement un » degré d'eſtime. Vous ferez alors réflexion que ſi vous » exigez principalement des perſonnages du Théâtre » l'expreſſion, c'eſt que la nature eſt chargée preſque » de tout le reſte ; les perſonnages d'un tableau ſont » bien, à la vérité, des acteurs d'une ſcène pittoreſque ; » mais le Peintre eſt obligé de les créer, de les organiſer » parfaitement, comme il eſt obligé de les faire jouer ; » vous devez donc partager votre eſtime pour lui entre » le don merveilleux de créer & celui d'animer.

» Ne ſeroit-ce rien d'ailleurs, je m'en rapporte à votre » raiſon, que le mérite de feindre le relief des corps » ſur une ſurface platte ; de faire naitre, par l'artifice » des couleurs, l'idée de la profondeur ſur une table » ou ſur une planche, dont la ſurface eſt liſſe ; de » faire croire que l'air circule autour des objets qu'on y » repréſente ; de rappeller l'idée des élémens, les illu- » ſions de la perſpective, effets, ſans doute, moins in- » téreſſans que l'expreſſion ; mais qui, une fois connus » & établis, méritent de vous une juſte appréciation, une » indulgence néceſſaire, & de ne pas exiger trop exclu- » ſivement de l'*Art* la perfection d'une partie en faiſant » peu d'eſtime de toutes les autres. «

Ces objets élémentaires, dont je préſente ici l'eſſai, comporteroient, comme on l'apperçoit aiſément, un Ouvrage, & je dois me borner à un article. Je m'arrête donc, en ne me permettant plus que quelques mots relatifs à un autre ordre, qui, indépendamment de ceux dont je viens de parler, ſe trouvent compris dans la claſſe qui ne protège ni n'exerce les *Arts*.

Cet ordre, que le nombre & l'utilité rendent reſpectable, eſt ce qu'on nomme *le Peuple*, nom que les diffé-

rens points de vue sous lesquels on l'envisage élèvent aux regards de la raison, & abaissent aux yeux de l'orgueil. Le Peuple, selon les climats qu'il habite, les institutions auxquelles il est soumis, & sur-tout selon le bonheur dont il jouit ou les maux qui l'accablent, partage plus ou moins à son tour les plaisirs & les bienfaits des *Arts*, dont les ouvrages s'offrent occasionnellement à lui.

En Grèce, le Peuple sentoit jusqu'aux finesses de l'Eloquence, jusqu'aux nuances de l'élocution : il étoit, sans doute, alors moins accablé sous le poids des peines & moins enchaîné aux travaux forcés & aux besoins. Dans l'Italie encore, le Peuple sensible & frugal, loin d'être sourd au langage du Statuaire, du Peintre, du Musicien, du Poëte, sacrifie des portions du temps nécessaire à ses travaux & du fruit qu'il en retire, pour entendre, pour juger les *Arts* & les Artistes. Il respecte les chefs-d'œuvre exposés en public ; il en explique les beautés à l'étranger qui s'arrête pour les considérer ; il écoute & chante les vers du Tasse, de l'Arioste, & marque, par une sorte d'inspiration spirituelle, son sentiment sur les accords & les accens dont les Temples & les Théâtres résonnent sans cesse, & où il est admis librement & à peu de frais.

La Nature, moins favorable aux climats rigoureux, ne semble pas accorder aussi libéralement à ceux qui les habitent le don de voir & d'entendre, relativement aux talens, ils participent foiblement à la civilisation qu'opèrent les *Arts Libéraux*, & cette privation forme une nuance remarquable dans le caractère national.

Il seroit difficile, comme on peut le sentir, d'offrir à ceux dont je parle quelques préceptes sur des jouissances dont ils sont presque totalement privés. Le bon-

heur feroit le premier élément fur lequel il faudroit s'établir, & cet élément qui trop fouvent leur manque ne dépend ni d'eux, ni de nous; ce qui feul eft en notre puiffance, c'eft de defirer, pour tous les ordres de nos fociétés, qu'il n'y en ait aucun d'affez avili par les befoins & les travaux de tous les jours & de tous les momens, pour ne pouvoir participer aux fatisfactions qui dérivent des fentimens naturels & aux jouiffances que procurent tous les *Arts*, lorfqu'ils en parlent le langage.

Souhaitons que dans des momens de loifirs néceffaires le Peuple même puiffe fe livrer à des plaifirs innocens qui adouciffent les travaux & charment les peines inévitables de la vie. Défirons que, par les foins protecteurs & bienfaifans des Princes pacifiques, les inftitutions & les convenances, foutiens des *Arts* nommés autrefois *divins*, les élèvent à la perfection, qui les a rendus dignes de ce nom; fouhaitons enfin que les Artiftes regardent la gloire de parvenir à cette perfection, comme un tribut qu'ils doivent à la patrie, & que ceux qui font réfervés au bonheur de jouir à leur gré des productions *artielles*, rendent leurs jouiffances plus parfaites & plus affurées, en contribuant, par tous les moyens qui leur font propres, au maintien des principes, des convenances & du bon goût.

ARTICULATION, (fubft. fém.) *Voyez* ci-après le mot ATTACHES.

ARTISTE, (fubft. mafc.) Ce terme défigne un homme qui exerce un Art libéral; *Artifan*, défigne celui qui pratique un Art méchanique. Il faut obferver que ces explications font fondées fur l'ufage le plus général

dans le temps où j'écris ; car les mots *Artiste* & *Artisan* ont dû s'employer indifféremment lorsqu'on ne distinguoit pas avec autant de précision qu'on le fait la différente nature des Arts. On nomme donc aujourd'hui un Forgeron, un Charpentier, un Maçon, *Artisans*, & le Peintre, le Sculpteur, le Graveur, *Artistes*. Cependant on ne nomme pas ainsi le Poëte ni le Musicien. Cette distinction vient sans doute de ce que les *Artistes* que j'ai désignés emploient dans la pratique de leurs Arts, & mettent en œuvre pour leurs ouvrages des matières & des procédés qui semblent quelquefois les rapprocher des *Artisans*, tandis que le Poëte & le Musicien ne font usage que de signes convenus qui n'ont aucun rapport à ce qu'on appelle *travail de la main*.

Comme mon but est non-seulement de rapprocher les Beaux-Arts les uns des autres, mais de les considérer le plus qu'il est possible par ce qu'ils ont de noble & d'élevé, je m'étendrai principalement, en parlant ici du Peintre, sur les qualités libérales qu'on doit désirer dans un homme voué aux Arts, & qui les exerce avec le respect qu'on leur doit, dans un homme dont les devoirs sont de transmettre ses lumières par des instructions & des exemples, dans un *Artiste* enfin, qui contracte l'obligation d'augmenter la gloire de sa patrie, en illustrant son nom par des talens & des vertus.

La vue prompte & juste, la main adroite & fléxible sont incontestablement des qualités nécessaires à l'*Artiste*. J'oserai y ajouter, non comme essentielle, mais comme favorable, une conformation heureuse & même distinguée ; les proportions & les formes qui nous appartiennent, s'offrant continuellement à nous, il est impossible que nous n'en ayons pas une conscience habituelle, & que l'*Artiste*

ne

ne mêle pas machinalement les siennes à celles qu'il dessine & qu'il peint.

Sa complexion doit être assez forte pour soutenir une vie contemplative & sédentairement laborieuse.

Pour peu qu'on s'arrête à cette observation, on est tenté sans doute de dire : » Nature, à quoi donc nous » as-tu véritablement destinés, puisque notre organisa- » tion exige, pour conserver sa force & sa beauté, que » des occupations corporelles s'entremêlent sans excès » & sans effort avec le repos & les délassemens, dont un » penchant & un besoin universels nous font la loi, & » que cependant il faut, pour parvenir aux perfections » de l'esprit, auxquelles tu nous appelles par de si vifs » desirs, se consacrer à des études & à des méditations » qui trop souvent épuisent notre ame, défigurent notre » conformation, altèrent nos organes & terminent nos » jours au sein des douleurs ? «

Mais gardons-nous, pour l'intérêt des sociétés & des Arts, de nous fixer à cette réflexion décourageante. Hâtons-nous plutôt de joindre à la justesse, à la souplesse des organes, à la conformation heureuse, à la bonne complexion, dont nous avons déjà enrichi notre *Artiste*, les dons spirituels que nous croyons les plus favorables à ses succès & à son bonheur.

Si nous avons mis à la tête des qualités physiques la justesse & la prompte flexibilité des yeux & de la main, il est conséquent de placer au premier rang des qualité intellectuelles, la droiture de l'esprit & sa vivacité. Joignons-y une mémoire fidèle & docile.

La mémoire se fortifie & s'augmente par l'habitude qu'on se fait de rappeller souvent les idées qu'on a reçues ;

comme la facilité & l'adresse des organes s'acquiert en répétant les mêmes mouvemens.

Mais comme on peut distinguer différens caractères de mémoire, préférons de douer notre *Artiste* de celle des idées, des objets & des formes, & laissons aux Savans celle des dates, des faits & des noms qui leur est indispensable.

La mémoire des idées aide à former dans les Arts & pour la moralité de l'homme, la chaîne de ce qu'on appelle *principes*, sans laquelle on ne pense, on n'agit, on ne travaille qu'au hasard.

La mémoire qu'on peut appeller *locale*, celle des objets & des formes, est le magasin de vérités pittoresques, où l'*Artiste* doit trouver ce qu'il a rassemblé pour le besoin de son Art. Cette mémoire n'est pas très-commune, & si l'on se donne la peine d'observer, on distinguera facilement dans la société ceux qui en sont privés, parce qu'on ne leur trouvera pas dans le discours une précision & une certaine justesse descriptive qui proviennent de cette sorte de mémoire. Elle est indispensable, sur-tout aux Peintres, dont les imitations doivent être justes & les formes précises. Elle est presque aussi nécessaire à ceux qui veulent juger des ouvrages de la Peinture, parce qu'il faut, pour porter un bon jugement, qu'ils se rappellent exactement les formes & les objets imités.

Mais les deux espèces de mémoire dont je viens de parler, demandent que notre *Artiste*, pour en faire un usage brillant, soit doué d'imagination.

Donnons-lui donc cette faculté d'emmagasiner avec activité les images choisies de tout ce qui tombe sous les sens, & de les retrouver, avec la même promptitude,

au moindre desir, pour les reproduire & les assembler à son gré.

Rien n'est si essentiel à l'*Artiste*, dont la destination est de créer, sans cependant être véritablement créateur, que de pouvoir recueillir & mettre en œuvre rapidement les images de tout ce qui existe, par rapport à l'homme. Aussi voit-on ceux qui sont dénués de cette faculté chercher dans les dessins, les études, les estampes, ce qui leur manque, & dérober ainsi dans le magasin des autres, parce qu'ils n'ont pu s'en former un.

Mais la mémoire & l'imagination seroient insuffisantes pour les succès auxquels nous préparons notre *Artiste*, si le jugement ne formoit la liaison des idées & le juste enchainement des principes. C'est lui qui doit soumettre tout ce que produira notre Peintre aux convenances générales & aux grandes conventions qui existent de tout temps, ou qui s'établissent parmi les hommes.

Mes dons s'étendroient jusqu'à la prodigalité, si je suivois l'intérêt que n'ont cessé de m'inspirer, depuis ma tendre jeunesse, & les Arts & les *Artistes*. Je leur donnerois (semblable à celui qui croit tout nécessaire à ce qu'il aime) la franchise de l'ame, parce qu'elle repousse ce qui est faux dans les formes, comme elle rejette les sentimens affectés; la fermeté de caractère, qui met une suite opiniâtre dans les bonnes études, comme elle en met dans la bonne conduite; une patience, propre à surmonter les difficultés, sans éteindre le feu de l'émulation; un desir intelligent de la gloire, qui n'anticiperoit pas sur l'acquisition des moyens; une aptitude à être ému, effet d'une conception vive; enfin, la sensibilité, sans laquelle il n'est point de succès à espérer.

J'hésite ici, je l'avoue, sur la mesure qu'il faudroit lui

donner; car celle qui répandroit l'intérêt le plus touchant sur les productions de l'*Artiste*, & dans l'ame de ceux qui doivent s'en occuper, pourroit bien aussi troubler quelquefois la sienne. Si cet inconvénient est inévitable, prémunissons cette ame sensible par une sagesse courageuse, amie de l'ordre & des convenances, seule propre à servir d'appui dans les circonstances pénibles ou dangereuses, auxquelles elle pourroit se trouver exposée.

Et quand ce secours ne seroit pas infaillible, pourroit-on se résoudre à priver celui dont l'occupation habituelle doit être de plaire & de toucher, de ce qui seul plaît & touche véritablement? Que tout *Artiste* donc, qui n'a le cœur susceptible ni d'amour, ni de tendre amitié, renonce à placer son nom & ses ouvrages au premier rang! Il pourra se montrer savant dans son Art, Dessinateur, Coloriste; il ne sera ni Raphaël, ni le Corrége. Il plaira aux regards, occupera quelquefois l'esprit, mais ne parviendra jamais jusqu'au cœur; car, dans les Arts, on ne touche qu'autant qu'on est touché.

Après avoir formé & animé notre *Artiste*, faisons lui parcourir sa carrière; mais commençons par le considérer, en intervertissant un peu sa marche, comme destiné à instruire; car, dans la Peinture, il existe une liaison si généralement établie entre la pratique & l'enseignement, que tout *Artiste* devient maître dès qu'il cesse d'être disciple, & même le plus souvent lorsqu'il l'est encore. C'est en considérant ces dispositions nobles & véritablement libérales, qu'on pourroit s'étonner & se plaindre de ce que dans notre siècle, où l'on s'occupe avec tant d'intérêt de l'éducation, il n'y a guère que les seuls *Artistes* qui se fassent un plaisir & une sorte de devoir de payer leur

tribut à la patrie, en reproduisant d'autres *Artistes*. On les voit, en effet, sacrifier pour cela librement & sans intérêt des portions journalières d'un temps précieux, & s'affectionner à des enfans adoptés, au risque de s'en faire des rivaux, dont ils savent, à la vérité, s'enorgueillir au lieu d'envier leurs succès.

Nos mœurs ne comportent malheureusement pas que le Magistrat forme des Magistrats, comme l'*Artiste* forme des *Artistes*. Nos Scévola ne se chargent plus de donner à leur patrie des Cicérons*, & dans chaque état un penchant naturel, ou mieux encore, le sentiment patriotique, n'entraine pas ceux qui s'y distinguent à se choisir des enfans d'adoption ; mais après avoir observé à cette occasion que c'est l'intérêt & le défaut d'autre moyen de vivre parmi nous, qui produisent le plus grand nombre des Instituteurs, plaignons à leur tour nos Arts qui, par l'effet d'opinions fausses, n'ont de ressource pour recruter leur jeune Milice que les classes où généralement le besoin & l'ignorance se font le plus appercevoir ; car, par l'inconséquence des préjugés qui subsistent parmi nous, tandis que la voix publique élève le nom des *Artistes* devenus célèbres au rang des noms les plus distingués, une infinité d'hommes qui n'ont aucune véritable distinction, ne permettroient pas à ceux de leurs enfans qu'un penchant marqué entraîneroit au talent de la Peinture, de s'y consacrer.

Il résulte de ce préjugé que le plus grand nombre des jeunes *Artistes* n'apporte pas dans les Arts l'éduca-

---

* Cicéron, premièrement instruit par le Poëte Archias, fut entièrement formé par le Consulaire Scévola, qui étoit l'homme le plus versé dans les affaires d'Etat & du Barreau.

tion préparatoire qui leur feroit néceffaire, & pour leur avantage, & pour donner une plus parfaite inftruction à leurs Élèves.

Cet inconvénient influe fur le progrès général de l'Art, fur-tout lorfque les *Artiftes* deviennent Profeffeurs publics par le choix d'une Académie ; car alors la plupart n'ont ni l'aptitude, ni le temps de préparer des inftructions qu'il feroit infiniment utile de donner à tous les Élèves réunis, avant qu'ils commençaffent à deffiner le modèle dans chacune des *pofes* qu'on leur offre à imiter.

Il n'en eft pas ainfi des autres Inftituteurs, qui étant inftruits & moins occupés que les *Artiftes*, peuvent d'autant mieux préparer leurs leçons qu'ils abandonnent ordinairement toute autre occupation pour fe livrer à celle d'inftruire.

Quoique les *Artiftes* n'ayent que rarement les inftructions que la Peinture rend plus néceffaires qu'une infinité d'autres profeffions, cependant on leur voit, de nos jours, une plus grande urbanité qu'autrefois, relativement aux manières & au langage, parce que cette forte d'éducation eft plus répandue qu'elle ne l'étoit dans tous les ordres de la fociété ; d'ailleurs, les *Artiftes* qui ont eu le malheur d'en être privés s'efforcent par une étude tardive & fouvent pénible d'y fuppléer, en dérobant aux travaux de l'Art des momens précieux, ou aux délaffemens ceux qui feroient néceffaires pour leur fanté. Enfin, ces *Artiftes*, vivans beaucoup plus hors de leurs atteliers qu'ils ne faifoient, reçoivent dans la fociété un certain vernis d'éducation que quelquefois ils achetent trop cher, foit parce qu'ils adoptent en même temps des idées peu conformes aux vrais principes de l'Art, foit parce qu'ils

contractent l'habitude d'une dissipation d'autant plus dangereuse qu'elle offre plus d'agrément à ceux qui ont quelques succès.

Je dois ajouter au nombre des inconvéniens qu'entraine pour les *Artistes* le défaut d'instruction, la difficulté qu'ils éprouvent lorsque, portés à transmettre d'utiles observations & des procédés éprouvés, ils sont arrêtés par ce qu'on peut appeller *le métier d'écrire*.

Un moyen de surmonter cette difficulté seroit l'usage & l'habitude de conférer, soit par des lectures, soit par des dissertations sur la théorie & sur la pratique de l'Art. Ce moyen n'a point échappé aux Instituteurs de nos Académies. Ils en avoient prescrit l'usage, & tandis qu'un excellent Professeur dirigeoit la jeunesse dans l'exercice du dessin, ils croyoient avec raison avantageux pour les Maîtres, que certains jours ils se communiquassent leurs lumières. Ils supposoient qu'un choix des Élèves les plus méritans & les mieux disposés, admis dans leurs assemblées, s'instruiroient en les écoutant, & que ces jeunes disciples feroient ainsi un cours d'instruction, qui les habitueroit à réfléchir & à méditer à leur tour.

Cet usage est tombé en désuétude, & d'après ce que j'ai exposé, sans avoir dit, à beaucoup près, tout ce que comporte cet objet, il n'est pas étonnant qu'on en soit venu jusqu'à regarder comme inutiles & pédantesques des soins que n'ont pas dédaigné cependant les Bourdon, les Jouvenet, les Le Brun, les Coypel, & tant d'autres, dont le nom & quelques conférences qui nous restent, suffisent pour combattre des raisonnemens faux ou des plaisanteries déplacées.

Mais, quoiqu'on ne développe pas ici tout ce qui a rapport à cet objet digne d'être traité particulièrement,

la néceſſité d'une première éducation eſt trop évidente pour être conteſtée. Je dois donc la mettre au rang des dons faits à mon *Artiſte*, & la lui déſirer telle qu'il puiſſe ſe plaire & même ſe délaſſer en s'inſtruiſant par la lecture, & en écrivant ſur ſon Art. Je veux qu'il enrichiſſe ſon imagination, en la nourriſſant des ouvrages originaux, où ſe trouvent dépoſées les vérités & les fables, ſoutiens de nos Arts. Je déſire qu'il apprenne dans les livres moraux à connoître les hommes & leurs paſſions, que ſes travaux ſédentaires ne lui permettent pas d'étudier & de ſuivre d'auſſi près que peuvent le faire des Philoſophes obſervateurs.

C'eſt ainſi que je le rapprocherois des *Artiſtes* célèbres de la Grèce, qui n'étoient admis à exercer la Peinture & la Sculpture, qu'autant qu'ils étoient libres, inſtruits, exempts de toute impreſſion ſervile & de tout eſprit mercantile. Si mes ſouhaits, à cet égard, ne peuvent être entièrement réaliſés, que mon Adepte ſe faſſe au moins l'illuſion de ſe croire deſtiné à conſacrer principalement & auſſi librement qu'il lui ſera poſſible ſes travaux, aux Héros & à la Patrie !

Il peut atteindre à ces idées, malgré nos préjugés & nos mœurs, parce que la nobleſſe de l'ame eſt attachée aux Arts libéraux, & que, malgré tout obſtacle, ils élèvent habituellement ceux que la Nature y a deſtinés, au-deſſus des idées vulgaires.

D'ailleurs, il nous reſte quelques chefs-d'œuvre des ſiècles où ces Beaux-Arts étoient le plus honorés. Les idées de la Grèce & de l'Italie circulent encore dans les atteliers & dans les Écoles, comme un élément ſalutaire qui les vivifie.

Auſſi les premières récompenſes que doit obtenir mon

Artiste, feront l'effet de cette influence fur d'heureufes difpofitions ; bientôt animé par l'émulation, je le vois mériter, en accumulant les prix graduels, de faire, fous les aufpices du Gouvernement dont il fixe les regards, ce pélerinage intéreffant, auquel fe vouent tous ceux qui veulent atteindre la perfection des Arts.

Mais ce n'eft qu'au terme où les facultés intelligentes marcheront d'accord avec la facilité de deffiner & de peindre, qu'il verra couronner fes defirs & fes efpérances. Je veux que fuffifamment muni de connoiffances théoriques, de lectures utiles, d'habitude de voir & de fentir, il fe foit plus d'une fois écrié : » O Italie, ô Rome, lieux » defirés par tous ceux qu'embrafe l'amour des Arts, lieux » où fe trouve encore aujourd'hui cette chaîne d'or atta- » chée à la Grèce, étendue jufqu'à l'Italie, & de-là dans » nos climats, où les chaînons ufés menacent de nous » échapper ! Quand ferai-je digne de vous parcourir ? » Quand pourrai-je recueillir à mon tour quelqu'un » de ces fruits précieux qui communiquent l'immorta- » lité ? «

Après ces exclamations, s'il obtient enfin le prix décifif, & il l'obtiendra dans l'âge le plus propre à en profiter, c'eft à quiconque eft initié dans les Arts à fe peindre fon raviffement. Tout ce qui pourroit l'attacher à fon pays eft oublié, tous liens femblent rompus : il n'a plus d'autre foin, d'autre occupation que les apprêts de fon voyage. Le jour, la nuit, dans fes rêves, il fe croit déjà parvenu au but de fes defirs : il eft à Rome ; il court fe profterner devant Apollon au Belvédère, devant Raphaël au Vatican. Tandis qu'il céde à ces premiers tranfports, mon embarras eft de déterminer la méthode qu'il va fuivre, pour mettre à profit, le mieux qu'il eft

possible, le temps si rapide, & peut-être trop court qui lui est accordé pour ce voyage. Donnera-t-il la préférence à l'observation inactive & à la méditation ? Se laissera-t-il entraîner à copier sans cesse pour remporter, lorsqu'il les quittera, le portrait de toutes les beautés dont il jouit & qu'il craint déjà de perdre. Dans cette incertitude, qu'il redoute encore plus de laisser échapper des instans qui ne reviendront jamais. Le temps n'est pas indéterminé, comme lui. Il marche, il vole sans s'arrêter ; mais c'est au sage supérieur qu'une des plus heureuses de nos institutions place dans la Capitale des Arts, pour surveiller les dernières & décisives études de nos *Artistes*, à le décider. Heureux secours, si dans l'âge de l'effervescence, on étoit capable d'en bien apprécier l'avantage ! Mon Élève sentira le besoin d'avoir un guide. Il respectera les convenances inséparables d'une subordination nécessaire. Il se considérera d'avance lui-même dans une place qu'il doit mériter. Il se soumettra à l'*Artiste* vétéran que l'âge & le mérite lui donnent pour supérieur, parce qu'il voudra qu'un jour on condescende à ses soins salutaires. Je le vois donc convenablement soumis à ce supérieur, qui connoît, en se rappellant ses premiers temps, avec quelle prudence on doit ménager dans les jeunes *Artistes*, ce que l'effervescence, nécessaire au talent, ajoute à celle de l'âge. Celui-ci, à son tour, éclairera ses Élèves par des raisonnemens & des démonstrations, c'est-à-dire, par des conseils & des exemples. Il se montrera à eux comme un père & un ami, titres préférables à ceux de maître & de supérieur.

C'est donc lui qui, d'après le caractère, les connoissances acquises, les dispositions & les penchans qu'il reconnoît à mon *Artiste*, le suivra, comme Mentor suivoit

Télémaque dans ses erreurs & dans ses travaux. Son indulgence excusera quelques foiblesses, dont on ne doit pas tirer un trop prompt ni trop rigoureux présage. Sa prudence observera des travaux quelquefois rallentis par des méditations, quelquefois obscurcis par le découragement, & qui quelquefois aussi sont exaltés jusqu'à l'excès par quelque réussite. Pour modérer l'amour-propre de ses enfans d'adoption, il saura fixer avec adresse leurs regards sur les chefs-d'œuvre des grands Maîtres ; il relevera le courage abattu, par des critiques justes & encourageantes, sur des ouvrages moins parfaits. Enfin, il préviendra, par des attentions & des soins réfléchis, la nonchalance à laquelle entraînent la température du climat & de légers égaremens qui, trop souvent, en sont la suite ; car il ne faut pas perdre de vue que la jeunesse, sur-tout celle dont les travaux éveillent les sens & animent sans cesse l'imagination, a plus de risques à courir que toute autre, & plus de mérite à les éviter. C'est ainsi que les conseils, la méditation, les études entremêlées donneront à mon jeune Novice dans le temps de ses épreuves, les lumières qui doivent l'éclairer sur sa véritable vocation. Mais je l'ai supposé véritablement appellé, & je le vois, par cette raison même, redouter le moment fixé pour son retour. Déjà prévenu de ce terme fatal, il est porté à croire que le Génie cosmopolite de sa nature trouve par-tout une patrie, & que celle d'un Peintre ne doit être que le pays où son talent peut se perfectionner davantage, & se trouver employé à de plus nobles travaux. De nouvelles exclamations expriment ses regrets de quitter la Capitale des Arts. Il desireroit s'y fixer pour toujours ; mais il écoute les conseils, le devoir & la raison. Enfin, l'honneur qu'il va recueillir,

& ce qu'il doit à des parens qui attendent cette récompense des sacrifices qu'ils ont faits pour lui le déterminent; mais ses regrets ne peuvent être adoucis dans sa route que par les projets qu'il fait déjà de revenir au premier moment de liberté, dans ce pays fortuné, où, entouré d'une nature favorable & de tant de chefs-d'œuvre, il ne vivra que pour la Peinture, où, dans un calme, dans une espèce d'isolement si délicieux pour ceux qui s'abandonnent à la passion des Arts, il réparera le temps qu'il croit n'avoir pas assez bien employé. Deux fois dans ma vie témoin de ce bonheur que goûtent à Rome nos jeunes Adeptes, je n'oublierai jamais les momens délicieux que j'ai partagés avec eux.

Mais je retiendrois trop long-temps mes lecteurs qui la plupart ne peuvent avoir le même intérêt que nous à ces détails, & qui ne peuvent s'en faire une juste idée, si je m'arrêtois à toutes les sortes de jouissance qu'a éprouvé mon *Artiste* à la fleur de son âge. Je l'ai préparé, comme on l'a vu, à ne s'abandonner qu'à celles qui ne peuvent endormir ou égarer son talent. Aussi je le ramène dans sa patrie au temps où il peut dignement s'acquitter de la reconnoissance qu'il lui doit & payer son tribut à la gloire nationale.

Qu'il seroit heureux si pour remplir ses justes devoirs & des sentimens si louables, plein de cette ferveur pure qu'on n'a qu'à cet âge, il trouvoit à son arrivée quelque grand ouvrage à entreprendre; si déjà connu & apprécié de ses anciens maîtres & de ses supérieurs, par les essais qu'il leur a envoyés & par l'estime qu'on a conçue de lui, il se trouvoit chargé d'orner de peintures une coupole, une galerie, quelque plafond où il s'efforceroit de lutter contre le Dominiquin, le Corrége, le

Cortone ; de décorer un temple de juſtice, un hôtel-de-ville, une ſuite d'appartemens dans les palais de nos Rois ; c'eſt alors qu'il défieroit au combat les grands *Artiſtes* dont la gloire, toujours préſente à ſa penſée, le fatigue, comme l'eſprit qui s'emparoit des Prophètes pour leur faire prononcer des vérités éloquentes & ſublimes. Si ces vœux qu'il forme & que je fais avec lui étoient remplis, ſi les grandes Municipalités de nos Provinces, ſi ces ordres Monaſtiques, autrefois ſi utiles à la culture des terres & qui pourroient l'être au ſoutien de nos Arts, lui préparoient de grandes entrepriſes, qu'avec ardeur on le verroit ſe refuſer aux charmes de la Capitale, s'enfermer dans les cloîtres, s'y choiſir pour ſociété, ſans crainte de ſe faire de rivaux, de nombreux Élèves, qui, graces au caractère & à l'importance des ouvrages, ſeroient en état de moiſſonner peut-être plutôt qu'il ne l'a fait, les fruits de l'Italie ! C'eſt alors que j'eſpérerois de voir renaître les beaux jours de nos Arts ; car ce ſont les grandes entrepriſes qui font éclorre les grandes idées, qui obligent l'imagination à s'étendre par l'aſcendant même des dimenſions phyſiques, à ſe multiplier, en faiſant agir un grand nombre de coopérateurs, en les approchant de ſoi pour ſon propre intérêt, en hâtant leur talent par l'inſtruction & les exemples. On ne verroit plus auſſi ſouvent l'*Artiſte* s'iſoler dans un cabinet retiré, pour s'occuper d'ouvrages qu'il peut exécuter ſeul.

Combien alors il eſt éloigné de cette ſituation heureuſe dont j'ai parlé, mais ce malheur ne dépend pas de lui. Le réfroidiſſement général du goût pour les grands genres & les grands ouvrages, (on ne peut trop le répéter,) eſt ce qui menace véritablement nos Arts, & ce qui nuit le plus aux ſuccès & au bonheur de nos *Artiſtes*.

Si quelques-uns de ces *Artistes* en doutoient, qu'ils comparent leur vie & leurs petits travaux isolés, avec la vie ostensiblement laborieuse & communicative de Raphaël, des Carrache, de Rubens ; qu'on se rappelle ces chefs d'École, sortant de leurs atteliers, entourés & suivis par une foule de disciples, qui participoient à leurs travaux, sans leur en ôter la gloire ; qu'on se représente ces grands dans l'ordre du talent, portant leurs pas avec leur honorable cortége, ou vers les monumens de Rome, ou dans les campagnes, pour y admirer les beautés de l'Art & de la Nature. Reportons ensuite nos yeux sur la plupart de nos *Artistes*. Voyons-les sortir seuls de leurs atteliers, qu'ils laissent en proie à une troupe d'autant plus indisciplinée qu'elle est plus souvent isolée de ses maîtres : voyons-les se mêler dans des cercles, étrangers à leurs occupations, dans les sociétés où ils sont contraints d'abjurer le langage des Arts, ou dans lesquelles ils sont flattés si mal-adroitement & avec tant d'ignorance, qu'ils ne peuvent, sans rougir, s'approprier l'encens qu'on leur prodigue.

Mais ces changemens désavantageux tiennent, comme je l'ai dit, aux usages, au luxe, à l'esprit de personnalité, plus répandu que jamais, & peut-être est-il bien tard pour y remédier.

Les moyens que j'ai indiqués, en faisant des vœux pour mon *Artiste*, sont les plus puissans que l'on put employer ; &, je le répète encore, les grands travaux dans les Arts font seuls éclorre de grands *Artistes*. L'intérêt & la protection accordée & conservée pour les grands genres (j'étends ce mot à l'Éloquence, à la Poësie, comme à la Peinture & à la Sculpture) multiplient seuls les efforts, excitent l'émulation & éveillent le génie.

On peut diviſer en deux les productions des Beaux-Arts : les grands genres ſont la noble part dont les Adminiſtrations doivent ſe charger pour la gloire nationale. Les genres moins diſtingués peuvent ſe repoſer avec confiance ſur les ſoins & ſur les beſoins néceſſaires ou ſuperflus de la ſociété. Non-ſeulement ils n'auront rien à deſirer, mais plus les grands genres qu'ils jalouſent quelquefois ſe ſoutiendront avec éclat, plus les autres s'efforceront eux-mêmes de tendre aux perfections qui leur ſont propres.

Mais mon *Artiſte* me rappelle pour lui donner un conſeil difficile : il touche à un des momens les plus intéreſſans pour le moral de ſa vie. Se vouera-t-il au célibat, dans le deſſein de ſe rendre plus indépendant ? Se livrera-t-il, pour avoir des raiſons de plus d'aimer la vie retirée, à l'incertitude des avantages ou des déſagrémens d'une union indiſſoluble ?

Ici je crois avoir entrepris au-delà de mes forces, en me chargeant de diriger en tout ſa deſtinée. Les mœurs actuelles (je le dis avec franchiſe, mais ſans amertume) rendent ma déciſion plus douteuſe, relativement aux *Artiſtes*, qu'elle ne l'auroit été dans les temps où les mœurs de leur état étoient plus ſimples & leur vie moins diſſipée. Le mariage leur fait regarder aujourd'hui bien plus qu'autrefois, leurs talens comme une profeſſion lucrative, & le véritable eſprit des Arts s'altérera d'autant plus, que cette manière de les enviſager ſera plus répandue. Le luxe, où participent les *Artiſtes*, les beſoins qu'ils ſe font & l'accroiſſement de ces beſoins, lorſqu'ils ont une compagne qui les partage, deviennent l'écueil, non pas toujours de leur fortune, mais trop ſouvent de leur gloire.

D'une autre part, les droits de la nature & le genre des travaux même des *Artiſtes* célibataires, expoſent la plupart d'entre eux habituellement à des impreſſions plus dangereuſes pour eux que pour la plupart des autres hommes ; car ſi la perte du temps peut ſe réparer, ſur-tout dans la jeuneſſe, par des travaux forcés, il eſt bien difficile, dans l'habitude des foibleſſes, de conſerver & de reprendre, quand on en a beſoin, cette pureté, & cette élévation d'eſprit & d'ame, qui s'altèrent & même ſe détruiſent abſolument, lorſque le corps & les ſens s'aviliſſent dans les déréglemens, ou ſont énervés par les maladies.

Laiſſons les circonſtances, le temps ſur-tout & le haſard, auquel on ne peut quelquefois ſe ſouſtraire, décider de l'objet qui a cauſé nos doutes. Conſervons ſeulement à notre *Artiſte*, par l'eſpèce de paſſion que nous lui avons donnée pour la Peinture, une défenſe contre l'excès des véritables paſſions, une reſſource contre le déſœuvrement, qui ſouvent en eſt la cauſe, & un moyen d'attendre que l'âge mûr le détermine. Joignons à ces ſecours & à ces préſervatifs le goût de la lecture, celui des lettres, ſans la prétention de s'en prévaloir, ni de s'y livrer ; car les Muſes ſont des maîtreſſes jalouſes, qui ne ſouffrent point le partage du génie & ſe vengent même des inconſtances paſſagères. Que notre *Artiſte* ſoit cependant aſſez initié dans leurs différens langages, pour converſer au moins avec elles.

C'eſt ainſi que jouiſſant principalement de ſes talens & en faiſant jouir ſes amis & ſa patrie, il ſe verra conduit inſenſiblement par des plaiſirs purs au terme où l'activité de l'eſprit & celle des forces, s'affoibliſſant, vont

vont rallentir ſes deſirs de gloire & ſes travaux. Il eſt un âge où l'*Artiſte*, comme l'Athlête, doit ſuſpendre ſes armes, &, vétéran glorieux, faire ſes derniers plaiſirs d'encourager les jeunes Combattans. S'il ſuit en cela, comme dans le reſte, la deſtinée que j'ai tracée pour lui, je le verrai, ſe refuſant à des travaux qui ſurpaſſent ſes moyens, les ſolliciter pour ceux qui, dans la même carrière, lui paroiſſent plus propres à les accomplir; en leur abandonnant ſes lauriers, il ſe réſervera le noble droit de leur apprendre à les cueillir. Ce mérite ſi honorable de partager, en s'y intéreſſant, la gloire de nos jeunes Rivaux, de ſe faire un plaiſir habituel d'en être chéri, de s'en voir entouré, de jouir encore en eux des talens qu'on ne peut plus exercer, eſt une prérogative de nos Arts, qui a procuré comme récompenſe à pluſieurs de ceux qui s'y ſont diſtingués, une vieilleſſe reſpectée, heureuſe & tranquille.

Notre École en offre plus d'un exemple. Tels ont été les Boullognes, les Cazes, les Galoches; tel étoit encore, tandis que j'écrivois cet article, un des ſoutiens de notre Académie *. La ſageſſe, la modeſtie, la bienveillance, le goût conſtant pour les talens, pour l'inſtruction de ceux qui les exercent, occupoient avec délices ſes momens & charmoient ſes maux. Jeunes *Artiſtes*, qui venez de perdre un ſi beau modèle, gardez-en bien le ſouvenir. Que votre Art ſoit pour vous, comme il l'étoit pour lui, l'objet conſtant de vos affections. L'indifférence ſeroit une ingratitude ſi vous avez des ſuccès; & l'inconſtance, ſur-tout tardive, une ſource de peines

* M. André Bardon.

& ſouvent de ridicules comme les nouvelles paſſions des amoureux ſurannés.

A T

ATTACHES, (ſubſt. fém. plur.) On appelle *attaches*, en terme de Peinture, les muſcles & les charnières qui uniſſent enſemble les os, & qui établiſſent les mouvemens dont ils ſont ſuſceptibles. Ces *attaches* ont preſque toutes des configurations différentes. Les os & les muſcles qui les compoſent, font voir extérieurement leurs apparences & leurs formes au travers de la peau dont ils ſont plus immédiatement recouverts que toutes les autres parties du corps. Il eſt donc très-important que l'Artiſte en connoiſſe parfaitement la ſtructure, le méchaniſme, le jeu, & qu'il ait ſoin, en deſſinant ou en peignant, de les faire appercevoir tels qu'ils ſont, mais ni trop ni trop peu ſenſiblement. Le Peintre n'eſt pas l'Anatomiſte; mais ſi le Peintre ignore les parties anatomiques qu'il doit repréſenter, il n'eſt pas Peintre.

ATTELIER, (ſubſt. maſc.) On trouvera au nombre des Planches, qui dans cet ouvrage ont rapport à la Peinture, une vignette gravée d'après M. Cochin, dont l'objet eſt de donner une idée des occupations habituelles, qui ont lieu dans les *atteliers* de nos Artiſtes.

L'*attelier* du Peintre eſt le lieu deſtiné aux travaux de ſon Art, & cette deſtination ſuffit pour que le lieu, quel qu'il ſoit, où travaillent ſes Elèves, & où lui-même deſſine & peint, s'appelle *attelier*; mais l'Artiſte, lorſqu'il le peut, lui donne les dimenſions & tous les avantages qui conviennent en général à ſon Art, & en particulier au genre qu'il traite, au nombre de diſciples

qu'il admet à ſon inſtruction, & à la grandeur des ouvrages qu'il entreprend.

L'*attelier* d'un Peintre d'Hiſtoire doit être vaſte, parce qu'il peut être chargé d'exécuter de très-grands tableaux pour les égliſes, pour des palais ou pour des galeries. Il eſt avantageux que l'*attelier* puiſſe être éclairé au nord & au midi, quoique l'Artiſte n'admette jamais deux jours à la fois; les jours oppoſés doivent être placés au milieu des deux faces de l'*attelier*, que je ſuppoſe tourné aux deux expoſitions dont j'ai parlé. Le nord donne une lumière plus conſtamment égale que toute autre expoſition, parce que le ſoleil, dont la lumière varie ſans ceſſe, ne s'y préſente jamais. Le midi peut, à l'aide des chaſſis ou des ſtores de papier & de gaze, procurer au beſoin une lumière plus animée & des tons moins froids que le jour du nord.

Ces obſervations ne ſont pas indifférentes pour le Peintre qui ſait en faire un uſage intelligent. Les deux fenêtres doivent être grandes & élevées, parce qu'alors l'Artiſte peut diminuer ou modifier à ſon gré l'introduction de la lumière, par différens moyens que lui inſpirera ſon induſtrie. Il proportionne le foyer de ſa lumière, à la grandeur du tableau qu'il exécute, & ſur-tout à l'effet qu'il aura intention de répandre ſur les modèles d'après leſquels il deſſine ou il peint; mais dans ces diſpoſitions dont il eſt le maître, qu'il ſe défie des jours qu'il feroit tomber de trop haut; qu'il ſe défie encore d'un jour trop peu étendu, dont la lumière vive & trompeuſe, éclairant trop ſes ombres, pourroit l'induire à les rendre trop fortes, tandis que, d'une autre part, il rendroit ſes lumières trop éclatantes; qu'il craigne que le tableau, exécuté à l'aide de ce jour factice, en ſortant de l'*atte-*

lier, ne perde une partie des avantages qu'il y reçoit. L'Artiste doit penser que, si son sujet n'est pas supposé éclairé d'une lumière de même nature à-peu-près que celle dont il s'est servi, la lumière de son tableau paroîtra peu naturelle, que si la scène de l'action qu'il peint est un lieu découvert, ses modèles & son ouvrage même demandent une grande expansion de lumière.

En général, les tableaux exigeroient, relativement à la place, à la hauteur, au jour que leur assignent leurs possesseurs, des soins plus intelligens que ceux qu'ils prennent ordinairement; mais on a plus de droit encore d'attendre des Artistes qui les composent des attentions qui peut-être sont habituellement trop négligées, par rapport aux jours qu'ils emploient en les composant. La Peinture est un Art d'illusion. Il faut que l'illusion ne cesse point de veiller à ses intérêts : elle doit donc, premièrement, présider aux opérations de l'Artiste; elle doit encore être consultée pour l'emploi qu'on fait de ses ouvrages, & l'on peut avancer que s'il y a un Art de peindre, il y a aussi un Art de jouir de la Peinture, qui n'est parmi nous ni assez connu, ni assez pratiqué. Cet Art exige presqu'autant qu'un ouvrage peint soit à sa juste place, éclairé du jour qui lui est propre, qu'il exige que l'ouvrage soit bien exécuté. Rien de si ordinaire cependant que de voir des tableaux exposés à de faux jours, & pour la disposition desquels on n'a consulté ni la manière dont le tableau est peint, ni la grandeur des figures, ni l'assortiment réfléchi des décorations dont ils font partie, ni la convenance des ornemens dont trop souvent on les accable. On feroit aisément sur cet objet un petit traité, utile à l'Art, aux Artistes, & à ceux qui

ſans connoiſſances ont au moins la volonté de jouir des ouvrages de Peinture.

Pour revenir à l'*attelier*, il doit être meublé de tous les uſtenſiles qui conviennent au Peintre, tels que *chevalet*, *boîte à couleurs*, *mannequin*, *échaffaut roulant*, &c. On trouvera dans les Eſtampes gravées qui ont rapport à la Peinture ces objets & pluſieurs autres de même nature repréſentés, & dans la ſeconde partie de ce Dictionnaire, des notions ſur les parties du méchaniſme qui demandent d'être expliquées & qui comportent des obſervations.

ATTITUDE, (ſubſt. fém.) Une *attitude* eſt la poſition d'un corps animé. Elle peut être ſtable ou paſſagère, méditée ou accidentelle.

Mais la Peinture & la Sculpture rendent permanentes celles qui ſont les plus rapides, comme Méduſe rendoit immobiles, dans leurs mouvemens les plus impétueux, ceux qu'elle fixoit d'un regard.

La Peinture donne donc une immobilité durable aux effets & aux mouvemens les plus inſtantanés que les paſſions puiſſent produire ſur les corps vivans.

Le génie de l'Artiſte, ſon imagination, ſes obſervations, ſa réminiſcence fidèle, ſa main inſtruite par l'uſage & par l'habitude, opèrent ce prodige ; mais la perfection de l'Art exige qu'un choix bien médité détermine les *attitudes* que le Peintre emploie dans ſes ouvrages, & que le mouvement qu'il repréſente appartienne complettement à la nuance de paſſion ou d'affection dont il ſuppoſe que ſa figure eſt animée.

Il n'eſt pas ſuffiſant que la colère brille dans les yeux d'Achille, menacé de perdre Briſéis ; tous les traits doi-

vent l'exprimer, le mouvement de toute la figure, chacun des membres enfin doit y participer, & cependant il n'eſt pas rare de voir dans les tableaux, des fureurs qui, n'exiſtant que dans quelques traits, laiſſent d'ailleurs le ſang circuler aſſez tranquillement dans les veines & la plupart des muſcles dans un état fort paiſible; auſſi ces figures, dont le regard eſt le plus ſouvent terrible, n'effrayent guère que des enfans, & cela, par la difformité qu'ils y remarquent.

L'effet général d'une paſſion ſur toutes les parties du corps & le juſte accord de cet effet avec la nuance de paſſion que doit avoir la figure qu'on repréſente, ſont les grands moyens par leſquels la Pantomime & la Peinture, qui ont tant de rapport enſemble, peuvent exciter des impreſſions vives & des émotions fortes.

Combien ſeroient a deſirer des obſervations relatives à cet objet, ſur-tout ſi elles étoient faites par des Artiſtes éclairés, & accompagnées de deſſins; ſur-tout encore ſi ces deſſins offroient des figures entières, où l'on trouveroit des détails dans le genre de ceux que Le Brun nous a donnés ſur quelques expreſſions des traits de la ſeule phyſionomie! Les obſervations dont je parle ſont difficiles a bien faire & à bien rendre; mais la méditation ſeule ne peut y ſuppléer. Les Peintures de ce genre, faites par les Poetes, ne ſont pas toujours juſtes; elles ſont preſque toutes incomplettes, & l'Art de nos Comédiens n'offre pas de modèle certain, d'autant que, s'il en eſt quelques-uns qui, bien remplis de leur rôle, entrent dans les paſſions & les ſentent de manière à les exprimer complettement, la plus grande partie les joue ſans les ſentir.

Cependant le Spectateur d'une Tragédie, comme celui



d'un tableau d'Hiſtoire, ne peut être ému qu'autant que les Acteurs du Théâtre & les figures peintes ſemblent entièrement pénétrés de la paſſion qui doit les animer. Souvent les Spectateurs ne ſe rendent pas un compte exact de ce qui manque au complément de l'expreſſion dans chaque mouvement & chaque *attitude*, mais ils ſont refroidis comme par inſtinct, & à cet égard l'inſtinct a une ſagacité prompte, que le raiſonnement donne avec beaucoup plus de lenteur & d'incertitude.

L'unité, ou le complément d'action dans chaque *attitude* eſt infiniment rare dans les ouvrages de Peinture, ainſi qu'au Théâtre. Et il eſt, je crois, plus ordinaire qu'elle y manque par exagération que par toute autre cauſe ; car on s'égare au moins autant dans les Arts d'imitation, en paſſant le but, qu'en s'arrêtant en deçà. L'imagination eſt portée à exagérer, & le nombre des connoiſſances ſolides qu'il faut acquérir, le nombre d'obſervations & de réflexions qu'il faut faire eſt ſi grand dans la Peinture, qu'elles ſemblent devoir ſe nuire les unes aux autres, à moins que la Nature n'ait donné à l'Artiſte les diſpoſitions les plus diſtinguées.

J'ai parlé des *attitudes* que décrivent les Poëtes ; on croiroit qu'il leur ſeroit plus facile d'y mettre une vérité qui ne demande d'eux que la clarté du diſcours, fondée ſur la propriété des termes ; mais on doit conſidérer que les Poëtes ont une relation à obſerver & à faire marcher avec les autres, à laquelle les Peintres ne ſont point aſſujettis : car ils doivent accorder les diſcours de la paſſion avec l'*attitude* qu'ils décrivent & qui en marque la nuance.

Telle manière de s'énoncer convient à telle nuance

d'une passion, ainsi que telle *attitude*, & tout cela ne convient pas à une autre.

D'ailleurs, pour que le Poëte qui récite & qui décrit (tel que le Poëte Épique) remplisse ce que l'exacte vérité & l'unité exigent, il faut qu'il entremèle avec tant d'art la peinture de l'action avec le discours qu'elle suppose, qu'il paroisse que tout marche ensemble, & que tout s'offre, pour ainsi dire, à la fois, quoique ces vérités ne soient que successives.

Si l'ouvrage est dramatique, la Pantomime que le Poëte prépare au Comédien doit avoir aussi sa juste mesure, relative au discours, & se succéder dans la progression qui convient ; car si l'Auteur, se complaisant en son talent, insiste trop sur une nuance de sentiment ou d'affection, l'Acteur, embarrassé de ses mouvemens & de son *attitude*, ne saura comment en prolonger l'expression. Si les nuances sont trop décousues & trop brusques, ses mouvemens, ses *attitudes* seront, malgré lui, trop agités : dans le premier cas, il restera trop en *attitude ;* dans l'autre, il en changera trop vîte, & la nature, qui ne procède pas ordinairement ainsi, en souffrira, comme l'intérêt qui est fondé sur elle.

Ces objets ne me paroissent pas avoir encore été observés & discutés comme ils mériteroient de l'être. Les grands Acteurs, s'ils n'étoient trop souvent occupés de préjugés & de prétentions personnelles, pourroient, par de judicieuses & modestes observations éclairer sur cette matière les Auteurs mêmes les plus distingués, & ils y gagneroient les uns & les autres.

Le mot *attitude* en Peinture, auquel je dois revenir, signifie encore, dans un sens plus circonscrit, la position que le Peintre de portrait adopte pour représenter

ceux qu'il peint, ou que ceux-ci ſe choiſiſſent eux-mêmes.

Je parlerai de cette acception particulière dans l'article PORTRAIT ; mais je me permettrai d'avance quelques obſervations.

Le mot *attitude* eſt quelquefois pris dans un ſens ironique, parce que la plupart des *attitudes* que choiſiſſent particulièrement ceux qui ſe font peindre, ou que demandent quelquefois les Artiſtes eux-mêmes, ont une gêne & une affectation qui paroiſſent ridicules ou choquantes.

C'eſt d'après cela vrai-ſemblablement qu'un homme qui, dans la ſociété, prend un maintien médité par la vanité, ou par quelque prétention, fait dire de lui qu'il eſt *en attitude*.

Un des moyens de combattre ce ridicule eſt la bonne Comédie, parce qu'en même temps que l'Auteur fait parler à ſes perſonnages le langage des ridicules & des foibleſſes qu'il leur ſuppoſe, il donne lieu aux Comédiens, qui repréſentent ces perſonnages, d'imiter auſſi les mouvemens, les geſtes, le maintien & les *attitudes* qui leur ſont propres, de manière à exciter la dériſion.

Un préſervatif que la Peinture de ſon côté pourroit fournir, ſeroit des ſuites d'ingénieuſes *caricatures*, à l'uſage de ceux qui font faire leur portrait avec prétention. On y repréſenteroit des *attitudes*, dont une légère exagération rendroit le ridicule frappant.

On verroit l'important dans la méditation la plus profonde & comme accablé de tous les objets dont il ſe fait entourer dans ſon portrait, pour fonder ſa conſidération ; l'homme qui deſire qu'on lui donne l'empreinte

du génie, dans une agitation qui tient du délire; le sensible, comme un sybarite efféminé; l'homme gai, comme s'il étoit yvre; le moindre homme de loi, comme un grand Magistrat, & les Employés subalternes dans des *attitudes* de Ministres. Je ne me permets pas d'étendre cette idée de *caricature* jusqu'aux femmes.

La plupart de leurs foiblesses ou de leurs ridicules ne doivent nous permettre que le sourire & non la dérision, d'autant que nous contribuons trop souvent aux erreurs de leur esprit, pour avoir le droit d'être sévères.

Le mot *attitude* convient encore particulièrement à la danse, comme étant liée à la pantomime; mais si ce dernier art étoit établi plus qu'il ne l'est parmi nous, le terme d'*attitude* lui deviendroit absolument propre & indispensable. Il entreroit nécessairement dans son langage, parce qu'il se formeroit un système raisonné de positions & une nomenclature de signes dont le nom général seroit *attitude*.

Je ne puis me refuser d'ajouter que si cela arrive, cet art nuira d'autant plus à la Peinture qu'il aura plus de succès; car l'art de la Pantomime étant plus difficile à exercer dans une certaine perfection que la Comédie même, il y aura bien peu d'Acteurs de ce genre qui puissent servir de modèles aux Peintres, & cependant les Artistes se laisseront entraîner à les étudier, à cause des applaudissemens que le Public leur prodiguera.

Jeunes Artistes, plus exposés à ces dangers, parce que les réflexions n'ont pas encore mûri votre jugement, & que par les relations qui existent naturellement entre tous les Beaux-Arts, vous devez aimer les Spectacles, cherchez toujours à copier la Nature de la pre-

mière main ; elle vous offrira des *attitudes* vraies, & les Acteurs, les Danſeurs, vos Modèles même les plus dociles ne vous offriront la plupart que des *attitudes* fauſſes, génées, ou affectées. Peut-être ſi vous vous impoſiez à vous-même l'*attitude* que vous cherchez, en vous regardant dans une glace, rencontreriez-vous plus juſte, en ſuppoſant que votre ame flexible fût ſuſceptible d'impreſſions que l'intérêt de votre Art rendroit plus expreſſives.

Au reſte, entre pluſieurs *attitudes*, que vous regardez comme convenables au ſujet que vous traitez, choiſiſſez toujours les plus ſimples.

L'Art, dans ſa naiſſance, commence par des *attitudes* ſimples, mais repréſentées avec une vérité ſouvent *ſéche*, quelquefois *pauvre* ou *meſquine*. L'Art, plus avancé dans ſes progrès, cherche à éviter ces défauts par le mouvement, le piquant & la force. L'Art, dans ſon degré le plus parfait, s'apperçoit que le mouvement conduit par degré à l'exagéré, comme le piquant à l'invraiſemblable & la force à l'outré. Il revient alors ſur lui-même, ſi les mœurs & les opinions ne s'y oppoſent pas. Il redemande la ſimplicité, mais choiſie, guidée par la juſteſſe de l'expreſſion, dirigée par le goût, c'eſt-à-dire, par le ſentiment fin des convenances, & embellie par la naïveté & la grace.

Lorſqu'on a créé dans l'Art de la Peinture une ſorte d'Art des contraſtes, on a induit les Artiſtes à s'égarer ; car non-ſeulement la Nature ne contraſte pas, autant qu'on voudroit le faire croire ; mais ſon effet pittoreſque vient auſſi ſouvent de l'harmonie juſte de la couleur & du clair-obſcur, que des contraſtes.

L'étude de l'Anatomie eſt au moins un préſervatif

contre l'abus des *attitudes* trop contrastées & exagérées, si le Peintre la consulte.

Combien de mouvemens & d'*attitudes*, qu'on regarde comme admirables, font sourire l'Anatomiste qui sait que les os & les muscles ne les permettent pas?

Un ouvrage qui indiqueroit, avec des preuves tirées de la structure de nos ressorts, les bornes que la Nature impose aux mouvemens, aux extensions des bras, des jambes, des yeux, du corps, seroit utile aux Artistes. Il empêcheroit peut-être tant d'incorrections sur lesquelles on s'extasie en les prenant pour des prodiges d'expression, & démontreroit que ce qu'on admire suppose le plus souvent des os déboîtés & des muscles déplacés, effets de l'exagération.

Des erreurs semblables seroient également mises en évidence par la perspective, lorsqu'on démontreroit que les écarts des jambes d'un grand nombre de figures sont excessifs & hors de toute possibilité, sur-tout en les rapportant aux plans perspectifs indiqués dans le tableau.

ATTRAPER, (part. pres.) On dit, dans le langage de la Peinture, *attraper une ressemblance*, *attraper l'air*, *le maintien*, *la démarche*, *le caractère*, &c. Ces expressions peuvent être remplacées par le mot *saisir*, qui me paroît avoir une signification plus précise & qui appartient moins au langage familier.

Peut-être même pourroit-on penser que l'Artiste, à qui l'on attribue le don de *saisir*, est plus sûr dans ses procédés que celui qu'on loue d'avoir *attrapé* ce qu'il avoit en vue.

Saisir, ainsi qu'*attraper*, est un fait d'adresse, de prestesse, quelquefois de hasard & de bonheur; & ces

qualités ou ces incidens contribuent quelquefois au ſuccès du Peintre, lorſqu'il *ſaiſit* ou *attrape* la reſſemblance, l'air, le caractère des objets de ſon imitation.

L'adreſſe de l'Artiſte vient de ſa ſagacité & de l'habitude qu'il a priſe de deſſiner avec exactitude ou de peindre fidèlement. La preſteſſe s'acquiert par l'habitude & par l'exercice continuel du talent.

Le haſard enfin décide quelquefois du ſuccès, comme de la plupart des actions des hommes.

Un très-habile Tireur n'*attrape* pas toujours le but; le Joueur de Paume le plus adroit ne *ſaiſit* pas toujours la balle comme il le faudroit.

Au reſte, ces mots ne peuvent donner lieu à des préceptes, & les obſervations qui y peuvent avoir rapport ſe trouvent plus naturellement aux mots DESSIN, PORTRAIT, CARACTÈRE, &c.

A V

AVANCER, (verb. neut.) Un Maître dit aſſez ſouvent à ſon Élève : *Vous ne faites pas aſſez avancer votre figure.* Il lui dit auſſi : *Faites donc reculer cet objet qui n'eſt pas ſur ſon plan.* Ces manières figurées de s'exprimer regardent la couleur, & la perſpective aerienne dans les rapports qu'elles doivent avoir l'une & l'autre avec la perſpective linéale. Pluſieurs figures, ont d'après le plan géométral que ſuppoſe le Peintre, une grandeur fixe & une intenſité de couleur à-peu-près déterminés. Je me ſers de deux manières de m'exprimer, parce que la perſpective linéale eſt une ſcience poſitive dont les obligations ſont abſolues, & que la couleur, dans l'exemple que j'ai donnée, n'eſt pas ſoumiſe auſſi ſévèrement aux loix de la perſpective linéale.

En effet, plusieurs circonstances permettent & même contraignent d'altérer les principes généraux; car un air plus ou moins pur, ou plus ou moins chargé de vapeurs, fait paroître à nos yeux la même couleur, plus ou moins dégradée, quoique placée au même point de distance.

Il est également vrai que les couleurs ne se dégradent pas toutes dans la même proportion; la couleur rouge, par exemple, perd moins par l'interposition d'un même volume d'air, que la couleur jaune. Ainsi une figure, vêtue d'écarlate, *avancera* plus qu'une figure vêtue de jaune-clair, placée au même point. Il y a donc une latitude donnée par la Nature, dans la perspective aërienne; mais les dimensions fixes que prescrit la perspective linéale, suppléant aux différences que peut éprouver la couleur, relativement à la perspective aërienne, décident à nos yeux les distances dans la nature, & doivent les décider dans le tableau. Lors donc qu'une figure peinte est de l'exacte dimension qui convient à son plan, si l'harmonie demande qu'elle n'attire pas trop les yeux, l'Artiste lui donnera une draperie dont la couleur ne fixe pas trop le regard, & alors l'harmonie se trouve ménagée, sans que la perspective des plans soit compromise. C'est ainsi que le Peintre fait *avancer* ou *reculer* les objets qu'il peint, relativement à l'esprit de l'Art, comme le Poëte sacrifie quelquefois une expression forte, mais en même temps désagréable à l'oreille pour respecter l'harmonie.

AUSTÈRE, (adj.) Le sens de ce terme adapté au langage de l'Art, appartient principalement à sa *théorie*.

Le mot *austère* présente des idées de sévérité & de rigueur. On dit en parlant des pratiques de certains

Religieux, qu'ils ſuivent une règle *auſtère*, & l'on entend alors qu'ils ſe mortifient par des privations.

Ces idées d'*auſtérité*, bien plus répandues autrefois qu'elles ne le ſont aujourd'hui, ſont entrées & ſont reſtées dans le langage figuré. L'Art les emploie auſſi pour faire entendre une certaine ſévérité excluſive, convenable à ce qui eſt ſérieux, grave, & qui ſe refuſe à ce qui s'éloigne de ces caractères.

De-là dérivent ces qualifications : *Compoſition auſtère, maniere auſtère, ſujet auſtère, Peintre auſtère.*

On peut conſidérer cette *auſtérité* pittoreſque ſous trois différens rapports :

Comme relative à l'Art, ou bien au caractère des ſujets, ou bien enfin au caractère de l'Artiſte.

L'*auſtérité*, relative à l'Art, preſcrit dans le deſſin, avec la correction, une certaine fermeté prononcée, dans la compoſition, une ſimplicité qui ſe refuſe à preſque tout ornement ; enfin, une couleur vraie, mais *ſérieuſe*, ſans *manière* & ſans *éclat*.

L'*auſtérité*, enviſagée comme caractère de certains ſujets, eſt relative à ceux de ces ſujets qui s'accommodent le mieux aux principes dont je viens de parler ; telles ſont les actions, les expreſſions, les évènemens graves qui ne demandent que peu de perſonnages & le moins d'acceſſoires poſſible.

Un ſeul perſonnage, par exemple, dont l'intention, dont l'action eſt grave, triſte même, méditative, impoſante, entraine celui qui en eſt le témoin à une attention concentrée, qu'on peut appeller *auſtère*, parce que l'ame ſe refuſe à toute diſtraction, & que celui qui peint cet homme eſt comme forcé à prendre ſon caractère.

Ainſi par les rapprochemens d'idées, qui ſont les

bases du style figuré, on doit appeller *austères*, les sujets qui se refusent, lorsqu'on les écrit ou qu'on les raconte, aux agrémens que comporte ordinairement le récit & qui font regarder cette abstinence comme un mérite.

Un Religieux exténué par le jeûne & la prière, qui, seul en un désert, médite sur l'avenir, en fixant ses yeux, mouillés par le repentir, ou troublés par l'épouvante, sur une tête de mort, est un sujet *austère*. Ce sujet exige une représentation aussi simple, que le récit qu'on en peut faire, & contraint, pour ainsi dire, l'Artiste à renoncer à tous les agrémens que demanderoit ou permettroit une autre composition. Enfin, tout sujet grave & simple, où l'unité d'intérêt rend l'attention profonde & l'attache fortement & comme exclusivement, peut être caractérisé par le mot *austère*.

Je passe à l'application de ce terme, lorsqu'il regarde particulièrement l'Artiste.

Les hommes reçoivent, avec l'existence, une complexion physique qui influe puissamment sur la manière dont ils envisagent tout ce qui se présente à eux dans le cours de leur vie. Ce tempérament décide du choix de leurs occupations, lorsqu'ils sont libres de les choisir, & influe sur leurs idées, sur leurs discours, sur leur physionomie, sur leur démarche, sur leur maintien, sur leurs plaisirs comme sur leurs travaux.

On pourroit dire qu'à cet égard ils ressemblent aux Peintres, qui, portés naturellement à un certain coloris, l'emploient dans tous leurs ouvrages. Nous prêtons, en effet, comme eux, la couleur morale qui nous est propre à tout ce qui nous environne. L'homme insouciant & gai *saisit* dans l'évènement le plus sérieux quelque circonstance plaisante. L'homme mélancolique trouve dans les



les évènemens les plus gais quelque circonſtance aſſortie à ſon humeur, & plutôt que d'en ſortir, il ſuppoſe quelque ſuite funeſte, dont il emprunte la couleur ſombre qui le ſatisfait davantage.

Ceux qui s'occupent des Arts ont plus d'occaſions que les autres hommes de ſuivre l'inſpiration de leur caractère ; leurs occupations, loin de les ſéparer des ſcènes de la vie, les en rapprochent, &, comme Artiſtes, ils les reproduiſent ſans ceſſe dans leurs ouvrages, en les deſſinant, & les colorant d'après la manière qui leur eſt propre & conformément à leur tempérament.

Le Peintre ſérieux, ſévère ou mélancolique, choiſit donc, autant qu'il le peut, des ſujets *auſtères*, ou triſtes.

Pour revenir à l'*auſtérité*, relative à l'Art, j'ajouterai qu'elle paroît avoir de nos jours quelque choſe de trop impoſant, parce qu'elle ſe trouve peu d'accord avec les mœurs, les uſages & les goûts actuels. Il eſt cependant certain que le genre *auſtère* n'eſt pas ſi éloigné des grandes perfections que le genre que nous nommons *gracieux*, dans le ſens que nous donnons à ce mot. Mais nous nous refuſerons toujours davantage à ce qui eſt *auſtère*, à meſure que nous aurons moins d'attrait pour les idées ſimples. C'eſt un effet inévitable de la marche des idées ; le grand, le noble, le ſérieux, l'*auſtère* doivent avoir pour nous d'autant moins de mérite que nos Arts libéraux prendront de plus en plus le nom d'Arts agréables.

Ce n'eſt pas que l'*auſtérité* ne puiſſe entraîner quelquefois à ce qu'on appelle en terme d'Art, *pauvreté*, ou bien à une manière *triſte* blâmable, lorſqu'elle n'eſt pas attachante & que le ſujet ne l'exige pas néceſſairement.

On ſent aiſément que le mot *auſtère* étant très-figuré, doit conſerver quelque choſe de vague, & ſe trouver ſujet à être employé comme louange & quelquefois auſſi dans un ſens moins favorable.

A Z

AZUR, (ſubſt. maſc.) Couleur qui eſt en uſage dans certaines manières de peindre. *Voyez* dans la ſeconde partie les articles PEINTURE, PEINDRE & COULEURS, qui contiennent les différens procédés de l'Art.



B

BALANCE, (ſubſt. fém.) *Balance* des Peintres. Une *balance* eſt l'inſtrument qui, perfectionné par l'induſtrie, fait apprécier, avec la plus ſcrupuleuſe exactitude, les peſanteurs relatives & différentielles des corps.

L'homme cherche à appliquer ſans ceſſe la préciſion ſatisfaiſante des induſtries & des procédés qui lui réuſſiſſent, aux opérations purement ſpirituelles de ſon intelligence, & c'eſt d'après ces idées, tranſportées du phyſique au moral, qu'il croit pouvoir peſer les vertus, les qualités & les défauts avec autant d'exactitude que les ſubſtances matérielles qu'il ſoumet à ſes épreuves.

Mais s'il ſe met lui-même dans ſa *balance*, comme il fabrique ſes poids, on n'ajoute pas une foi bien entière à ſon appréciation. Prétend-il peſer les autres ? Même inconvénient. Aucun poids étalonné : point de tribunal autoriſé où les vivans & les morts puiſſent réclamer contre les faux poids & les fauſſes meſures. D'où il réſulte une différence aſſez importante, à ce qu'il me ſemble, entre l'opération de l'induſtrie & l'opération purement ſpirituelle. Cependant l'uſage de celle-ci devient plus générale que jamais, & l'on peut avancer que la profeſſion d'apprécier les opinions, les ſentimens, les principes, les gouvernemens, les intérêts publics ou particuliers, les révolutions, les hommes enfin, leurs réputations, leurs qualités, leurs talens & leurs ouvrages, ſembleroit, à la manière dont on en uſe, tellement per. fectionnée à l'aide de ces balances ſpirituelles qu'on nomme *analyſes*, *parallèles*, *comparaiſons*, *antithèſes*, & de

tant d'autres procédés ingénieux, qu'on pourroit croire qu'il n'y a plus rien d'incertain & rien de nouveau à inventer à cet égard ; cependant un homme recommandable dans l'Art dont je m'occupe, De Piles, avoit trouvé moyen de rapprocher bien plus que ne font nos appréciateurs modernes, la *balance morale* de la *balance physique.*

Pour rendre ſenſibles les différens mérites de pluſieurs habiles Artiſtes, il avoit conçu leurs principales qualités *artielles*, comme ſuſceptibles d'être oppoſées à des poids fictifs, repréſentant les parties conſtitutionnelles de la Peinture. Comment nos appréciateurs & nos imitateurs ſi multipliés n'ont-ils pas adopté cette méthode dont je vais rendre compte ; & comment n'avons-nous pas encore pour les Arts de gouverner, d'adminiſtrer, de faire la guerre, &c. indépendamment de tous les autres, des *balances* conſtruites ſur le modèle de la *Balance des Peintres* de De Piles ?

Il ne s'agiroit, que de bien diſtinguer, & ce ſeroit la choſe la plus facile ſans doute dans un ſiècle auſſi ſpirituel que le nôtre, les parties conſtitutionnelles de ces grands Arts. Lorſqu'on les auroit ſoumiſes à des diviſions, on auroit la *balance* des Souverains, celle des Adminiſtrateurs & des Généraux. Peut-être ne faudroit-il que ſe rapprocher même des diſtinctions que De Piles va nous préſenter ; car les parties conſtitutionnelles dont on auroit beſoin pourroient s'aſſimiler à celles qu'il diſtingue à l'égard du Peintre, le *génie*, par exemple, à la *compoſition ;* les *qualités executrices* au *deſſin*, l'*emploi des moyens* au *coloris*, & la *moralité* à l'*expreſſion ;* d'autant mieux que De Piles regarde l'*expreſſion en Peinture*, comme la *penſée du cœur humain.*

Mais ſi je ſuis autoriſé par la nature de cet Ouvrage, à faire mention du jeu d'eſprit d'un homme dont la réputation eſt faite par les connoiſſances plus ſolides dont il a donné des preuves, je ne dois pas m'en permettre un qu'on me pardonneroit plus difficilement. Je laiſſe donc toute réflexion étrangère pour laiſſer expliquer la *balance pittoreſque* par ſon Auteur.

La Balance des Peintres.

» Quelques perſonnes ayant ſouhaité de ſavoir le degré » de mérite de chaque Peintre d'une réputation établie, » m'ont prié de faire une *balance* dans laquelle je miſſe » d'un côté le nom du Peintre & les parties les plus » eſſentielles de ſon Art dans le degré qu'il les a poſſé- » dées, & de l'autre côté, le poids du mérite qui leur » convient ; enſorte que, ramaſſant toutes les parties » comme elles ſe trouvent dans les ouvrages de chaque » Peintre, on puiſſe juger combien pèſe le tout.

» J'ai fait cet Eſſai plutôt pour me divertir que pour » attirer les autres dans mon ſentiment. Les jugemens » ſont trop différens ſur cette matière, pour croire qu'on » ait tout ſeul raiſon. Tout ce que je demande en ceci, » c'eſt qu'on me donne la liberté d'expoſer ce que je » penſe, comme je la laiſſe aux autres de conſerver » l'idée qu'ils pourroient avoir toute différente de la » mienne.

» Voici quel eſt l'uſage que je fais de ma *balance* : » Je diviſe mon poids en vingt degrés ; le vingtième » eſt le plus haut, & je l'attribue à la ſouveraine per- » fection que nous ne connoiſſons pas dans toute ſon » étendue ; le dix-neuvième eſt pour le plus haut degré

» de perfection que nous connoissons, auquel personne
» néanmoins n'est encore arrivé ; & le dix-huitième est
» pour ceux qui, à notre jugement, ont le plus appro-
» ché de la perfection, comme les plus bas chiffres sont
» pour ceux qui en paroissent les plus éloignés.

» Je n'ai porté mon jugement que sur les Peintres
» les plus connus, & j'ai divisé la Peinture en quatre
» colonnes, comme en ses parties les plus essentielles ;
» savoir, la *composition*, le *dessin*, le *coloris* & l'*ex-*
» *pression*. Ce que j'entens par le mot *expression*, n'est
» pas le caractère de chaque objet, mais la pensée du
» cœur humain. On verra, par l'ordre de cette division,
» à quel degré je mets chaque Peintre, dont le nom ré-
» pond au chiffre de chaque colonne.

» On auroit pu comprendre parmi les Peintres les
» plus connus, plusieurs Flamans qui ont représenté avec
» une extrême fidélité la vérité de la Nature, & qui
» ont eu l'intelligence d'un excellent coloris ; mais parce
» qu'ils ont eu un mauvais goût dans les autres par-
» ties, on a cru qu'il valoit mieux en faire une classe
» séparée.

» Or, comme les parties essentielles de la Peinture
» sont composées de plusieurs autres parties que les
» mêmes Peintres n'ont pas également possédées, il est
» raisonnable de compenser l'une par l'autre pour en faire
» un jugement équitable. Par exemple, la composition
» résulte de deux parties ; savoir, de l'*invention* & de la
» *disposition*. Il est certain que tel a été capable d'inven-
» ter tous les objets nécessaires à faire une bonne com-
» position, lequel aura ignoré la manière de les disposer
» avantageusement pour en tirer un grand effet. Dans
» le dessin, il y a le goût & la correction ; l'un peut se

» trouver dans un tableau ſans être accompagné de l'au-
» tre ; ou bien ils peuvent ſe trouver joints enſemble en
» différens degrés, & par la compenſation qu'on en doit
» faire, on peut juger de ce que vaut le tout.

» Au reſte, je n'ai pas aſſez bonne opinion de mes
» ſentimens pour n'être pas perſuadé qu'ils ne ſoient
» ſévèrement critiqués ; mais j'avertis que pour critiquer
» judicieuſement, il faut avoir une parfaite connoiſſance
» de toutes les parties qui compoſent l'ouvrage & des
» raiſons qui en font un bon tout. Car pluſieurs jugent
» d'un tableau par la partie ſeulement qu'ils aiment,
» & ne comptent pour rien celles qu'ils ne connoiſſent
» ou qu'ils n'aiment pas. «

NOMS DES PEINTRES LES PLUS CONNUS.	Compoſition.	Deſſin.	Coloris.	Expreſſion.
A				
ALBANE	14	14	10	6
ALBERT DURE	8	10	10	8
ANDRÉ DEL SARTE	12	16	9	8
B				
BAROCHE	14	15	6	10
BASSAN (Jacques)	6	8	17	0
BAPTIST. DEL PIOMBO	8	13	16	7
BELIN (Jean)	4	6	14	0

Bourdon	10	8	8	4
Le Brun	16	16	8	16
C				
Calliari P. Ver	15	10	16	3
Les Caraches	15	17	13	13
Corrége	13	13	15	12
D				
Dan. de Volter	12	15	5	8
Diepembek	11	10	14	6
Le Dominiquin	15	17	9	17
G				
Giorgion	8	9	18	4
Le Guerchin	18	10	10	4
Le Guide		13	9	12
H				
Holben	9	10	16	13
J				
Jean da Udiné	10	8	16	3
Jacq. Jourdans	10	8	16	6
Luc Jourdans	13	12	9	6
Josepin	10	10	6	2
Jules Romain	15	16	4	14

L				
Lanfranc	14	13	10	5
Léonard de Vinci	15	16	4	14
Lucas de Leide	8	6	6	4
M				
Mich. Bonarotti	8	17	4	8
Mich. de Caravage	6	6	16	0
Mutien	6	8	15	4
O				
Otho Venius	13	14	10	10
P				
Palme le Vieux	5	6	16	0
Palme le Jeune	12	9	14	6
Le Parmesan	10	15	6	6
Paul Véronèse	15	10	16	3
Fr. Penni il Fattore	0	15	8	0
Perrin del Vague	15	16	7	6
Pierre de Cortone	16	14	12	6
Pierre Pérugin	4	12	10	4
Polid. de Caravage	10	17		15
Pordenon	8	14	17	5
Pourbus	4	15	6	6

Poussin	15	17	6	15
Primatice	15	14	7	10
R				
Raphael Santio	17	18	12	18
Rembrandt	15	6	17	12
Rubens	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati	13	15	8	8
Le Sueur	15	15	4	15
T				
Teniers	15	12	13	6
Pierre Teste	11	15	0	6
Tintoret	15	14	16	4
Titien	12	15	18	6
V				
Vandeick	15	10	17	13
Vanius	13	15	12	13
Z				
Thadée Zuccre	13	14	10	9
Frédéric Zuccre	10	13	8	8

BALANCER, (verb. neut.) Ce mot s'applique dans

la Peinture à la compoſition & aux dimenſions relatives que doivent préſenter les objets, les figures, les groupes, ſoit dans leur élévation ſur les plans des tableaux, ſoit dans les maſſes qu'ils forment.

Lorſqu'on dit, *balancer une compoſition*, ce terme ne ſignifie pas rendre les parties ſymmétriques; ce *balancement* ſuppoſe des inégalités méditées, qui non-ſeulement appartiennent au ſyſtéme théorique de l'Art, mais encore à la nature. On pourra lire au mot ÉQUILIBRE, les explications principalement relatives à la *pondération*, qui eſt le plus ſouvent un *balancement* équilibré des parties du corps humain; mais comme le terme dont il eſt queſtion ici, ſe préſente le premier dans l'ordre alphabétique, & que le Lecteur qui veut s'inſtruire, n'aime pas à être renvoyé ſans avoir rien appris, je lui offrirai d'avance quelques obſervations générales, pour le préparer à celles que le mot ÉQUILIBRE renferme.

L'habitude inſtinctuelle d'un équilibre néceſſaire à la ſtabilité & à la sûreté de notre maintien, dans toutes les poſitions qui nous ſont propres, nous donne le deſir de retrouver cet équilibre juſques dans les objets étrangers qui frappent notre vue. Un homme dont la démarche fléchit bruſquement à chaque pas d'un ſeul côté, nous cauſe une ſenſation pénible: un aſſemblage d'objets accumulés dans la moitié d'un appartement, tandis que l'autre eſt abſolument vuide, nous eſt déſagréable. D'ailleurs, les dimenſions ſymmétriques que la nature obſerve dans la plupart de nos membres, ajoute au beſoin que nous ſemblons avoir d'une diſtribution de poids *balancée*, & d'un ordre phyſiquement & moralement déſirable; mais, d'une autre part, la ſymmétrie trop préciſe & l'ordre trop exact nous gênent ou nous ennuient, la monotonie & l'unifor-

mité endorment nos sensations; nous souhaitons qu'elles soient réveillées tout au moins par quelques *balancemens*, soit dans nos sensations, soit dans les dispositions des objets physiques : nous aimons donc à voir plusieurs objets s'approcher & s'éloigner alternativement de la symmétrie & de l'uniformité, & par cette raison, lorsqu'il s'agit d'imitation de l'Art, l'Artiste doit *balancer* les dispositions des objets qu'il emploie & méditer ces *balancemens*, pour que leur effet soit plus agréable.

Place-t-il donc des *fabriques*, des arbres, des rochers, dans une partie de sa composition ? qu'il ait soin dans les autres parties d'introduire des objets qui appellent à leur tour le regard. Que d'autres le disputent à ceux-ci; que l'œil enfin ne soit jamais trop rapidement précipité d'une dimension à une autre, mais que successivement appellé dans différens points, il se promène sur un tableau, comme on feroit dans un pays qui ne seroit ni trop uni, ni trop montagneux. C'est ainsi que lorsque nous considérons une Cour brillante, nous rendons successivement une sorte d'hommage aux grouppes multipliés qui nous appellent par des distinctions, des parures, ou des agrémens divers, jusqu'à ce que notre curiosité, agréablement *balancée*, s'arrete enfin aux personnages augustes qui, par l'amour qu'on leur porte, ou la grace qui les pare, fixent le sentiment & les regards. Dans un vaste paysage des bords de la Seine, les bourgs, les villages, les maisons de plaisance, les côteaux, se *balancent* par leur plan, ou par leur différente grandeur, autour d'une Capitale immense, dont la masse riche & variée devient enfin l'objet capital. Observez des pays plus intéressans pour les Peintres, vous y découvrez des sommets de montagnes, diversifiés dans leurs formes & dans leurs éléva-

tions ; des arbres épars ou raſſemblés, font parcourir au regard qui s'élève, s'abaiſſe, ſe relève ſucceſſivement, des ſites que leur inégalité rend pittoreſques, & ſi, vers la baſe de ces montagnes, le long deſquelles à différens étages, ſe diſtinguent auſſi des habitations plus ou moins remarquables, il s'offre un lac tranquille & limpide où ſe réfléchit la lumière d'un ciel pur, les yeux s'y arrêtent, & l'on éprouve le plaiſir que goûte un Voyageur, lorſqu'après avoir monté & deſcendu les côteaux, il ſe repoſe dans une agréable vallée.

C'eſt donc à l'avantage de l'Art, que non-ſeulement les hommes ſe *balancent* naturellement, ſoit dans leurs mouvemens, lorſqu'ils agiſſent, ſoit par leurs attitudes, dans le repos, ſoit par les geſtes & l'expreſſion, s'ils ſont émus, mais encore que les objets matériels & immobiles, ſe trouvent naturellement *balancés* par les formes & les accidens qui leur ſont propres, & que les nuages mêmes, jouets des vents & des effets de la lumière, offrent des exemples de *balancement*, qui donnent droit d'en employer de ſemblables ou même d'en imaginer de plus heureux.

Cependant, Artiſtes doués d'imagination, modérez-la, lorſque vous vous occuperez à *balancer* vos compoſitions. Le Voyageur ſe plaît à être légèrement *balancé* dans la voiture qui le tranſporte d'un lieu à un autre, mais il ſouffriroit d'être bruſquement *cahoté*.

Artiſtes froids, faites-vous la loi d'étudier les *balancemens* que vous offre la nature. La litière dont les mouvemens ſont monotones endort le Voyageur dans un chemin trop uni.

BAMBOCHADE, (ſubſt. fém.) Que ce terme du lan-

gage de la Peinture soit emprunté ou qu'il ait été créé pour le langage de l'Art, peu importe sans doute à ceux qui veulent plutôt s'instruire des choses que des noms; cependant, comme le plus grand nombre des Lecteurs, même les mieux intentionnés à cet égard, se plaisent à rencontrer l'instruction mêlée de quelques épisodes qui la rendent moins sérieuse, je leur conterai que Pierre de Laar, surnommé *Bamboche*, naquit près de Naarden, dans la Hollande, en 1613, avec la conformation la plus disgraciée & les dispositions les plus heureuses. Il avoit, à la vérité, les jambes longues & mal-assurées, le corps fort court & la tête enfoncée dans les épaules; mais sa vue étoit juste, sa mémoire étendue & son esprit développé. Ce qui ajoutoit au dédommagement qui lui étoit dû, à si juste titre, c'étoit une gaité inépuisable, une plaisanterie fine, agréable, & un esprit naturel qui plaisoit à tout le monde, présens que la Providence, par une justice distributive, fait assez fréquemment à ceux qu'elle a sacrifiés à ses caprices. Pierre de Laar se trouva donc doué du talent de la Peinture, du charme d'un heureux caractère & du don plus précieux encore de se faire aimer. Il égaya sa difformité comme Ésope son esclavage, & Scarron la douleur & la maladie. Je ne sais si, ayant à choisir de ce partage ou de celui de tant de beautés sans agrément, de figures sans caractère & d'esprits profondément ennuyeux, on pourroit hésiter sur la préférence. Notre Artiste ne fut pas le maître de choisir; mais avec des qualités dont il sentit le prix, il ne craignit point de se montrer dans le lieu même où sont rassemblés les plus belles images des formes humaines. Il alla donc à Rome; les Italiens, portés à la dérision par l'effet d'un esprit prompt, d'une imagination pittoresque, & d'un

penchant marqué pour les ſobriquets, l'appellèrent *Bamboʒʒo*, qui ſignifie *homme manqué*. Nous pouvons penſer, d'après ſon humeur, que le ſobriquet le mortifia peu, & qu'il y trouva peut-être des occaſions de plus de montrer ſa gaité ; précieux don que celui qui nous fait tirer parti de tout, pour tromper notre deſtinée. Notre jeune Artiſte, heureux juſques dans ſes liaiſons, vécut avec Pouſſin, Claude le Lorrain & Sandrart. Il faiſoit les frais de leur amuſement, ſoit par les ſons qu'il tiroit de pluſieurs inſtrumens dans leſquels il excelloit, ſoit par les jeux de ſon imagination, ſoit enfin par ſes plaiſanteries, d'autant plus gaies & plus aimables que la malignité ne s'y mêla jamais. Peu jaloux des avantages dont il ne jouiſſoit pas, il ſe contentoit de mettre à profit ceux qu'il avoit reçus, & portant ſa gaité juſques dans ſon travail, il ne commençoit jamais à peindre, ſans préluder ſur ſon violon à l'accord pittoreſque de ſon tableau. Il peignoit des chaſſes, des fêtes, des foires, des payſages, & les figures dont il les animoit étoient deſſinées finement, & peintes avec une couleur vigoureuſe & naturelle.

Comment s'eſt-il fait que ſon nom, tranſmis dans le langage de l'Art, y ait porté plus généralement le ſouvenir de ſa diſgrace que de ſon talent. Hélas ! c'eſt que la dériſion imprime des traces plus ineffaçables que la louange. Cette réflexion un peu triſte prépare le Lecteur à apprendre encore que la vieilleſſe de Bamboche ne fut pas ſemblable à ſa jeuneſſe. La nature, plus ſouvent bizarre qu'elle n'eſt conſéquente, après l'avoir maltraité ſans raiſon, dédommagé avec uſure, parut ſe repentir encore de ſa juſtice & détruiſit ſa ſanté : elle le fit tomber dans une mélancolie funeſte. Il vécut trop de quelques années, & c'eſt ce trop ou ce trop peu d'exiſtence

qui décide du bonheur & de la réputation de la plupart des hommes. Cette mesure n'est pas à notre disposition ; mais on auroit droit de me faire quelque reproche si je n'en mettois pas une à cette notice épisodique. Je la termine donc en disant que, depuis Pierre de Laar, on appelle *Bambochade*, de son nom, des figures qui ont l'empreinte de ses disgraces. C'est ainsi que Calot, en se permettant des productions bizarrement ridicules, quoique dessinées & gravées avec beaucoup d'esprit, a créé un genre de caricatures qu'en riant on appelle des *figures à calot*, des *figures calotines*.

Au reste, on appelle aussi dans le langage plus sérieux de la Peinture, *Bambochade*, une sorte de genre qui embrasse la représentation de la nature rustique, les habitations des Villageois, leurs usages ou leurs mœurs vulgaires.

Le goût devroit présider au choix de tout objet qui entre dans les imitations ; mais souvent c'est le penchant & le caractère de l'Artiste qui y influent davantage. Moins les objets sont importans, plus il semble que nous avons un juste droit de les abandonner à notre penchant, & même à nos caprices. Aussi dans les différentes sortes de *Bambochades*, les uns choisissent jusqu'aux baraques des habitans les plus pauvres de la campagne ; d'autres, comme Teniere, le premier Peintre de ce genre, sans dédaigner ces indices de la misère, peignent les habitations & les hommes rustiques dans la simplicité qui leur convient & qui souvent annonce un plus vrai bonheur que les maisons que le faste décore.

Lorsqu'on considère l'Art d'un point de vue moins élevé que celui que j'ai osé prendre à l'article ART & dans le premier Discours, toute imitation est estimable, si elle offre

offre la vérité, & si elle est conforme aux principes pratiques de la Peinture. Une *Bambochade*, peinte avec la plus grande ressemblance dans les formes, dans la couleur, dans les objets, est un excellent tableau. Il vaut mieux personnellement, si l'on peut parler ainsi, qu'un tableau de l'histoire la plus importante mal exécuté, comme un Villageois honnête, de bon sens, & remplissant parfaitement son état, est préférable au plus grand Seigneur qui ne se soumet à aucune convenance. L'ordre hiérarchique, établi par la nature même entre les genres de talens, & qui doit y être conservé pour leur plus véritable avantage, ne peut donc nuire à la justice personnelle dûe aux Artistes. Aucun de ceux dont je suis bien connu, ne pensera que j'aie voulu, dans les notions que j'ai développées, altérer la moindre fleur de sa couronne. Les vrais principes s'établissent d'eux-mêmes, ils ne doivent blesser personne, & les jugemens particuliers sur les talens ne sont ordinairement fâcheux que pour ceux qui n'ont point de talent.

BAS, (adj.) Caractères *bas*, genre *bas*, voilà ce que le goût épuré exclut de tous les Arts, avec une répugnance impérieuse; mais cette exclusion ne demande-t-elle pas quelques adoucissemenss & quelques exceptions dans la Peinture, & ses droits ne sont-ils pas moins absolus dans certains Arts? Voilà ce qu'il n'est pas inutile d'examiner ici.

La Poésie, qui ne tombe sous les sens qu'à l'aide de signes convenus, ne pouvant présenter comme la Peinture une imitation physique, ne peut offrir certaines perfections d'exécution qu'on admire dans un tableau.

Le Peintre peut, en imitant un objet, pour lequel

l'esprit sentira quelque dégoût, présenter aux yeux, par l'imitation savante de la couleur & des formes de cet objet, des beautés qui dédommagent, en quelque sorte, de la répugnance qu'il cause en lui-même. Il peut arriver encore que ces beautés l'emportent tellement, pour des yeux instruits, sur le juste éloignement dont je parle, que le Connoisseur & l'Artiste enfin, s'écrient dans un mouvement d'admiration : *Ah ! que cela est beau !* il est vrai que, par un retour secret sur cette expression, il leur arrivera quelquefois de la modifier, en ajoutant : *Quelle vérité ! quelle couleur ! quel effet ! Pourquoi un si savant homme n'a-t-il pas fait un autre choix ?*

Ce qu'on peut ajouter, c'est que, si l'Artiste ne paroît pas avoir eu une intention trop marquée de fixer nos regards sur un objet *bas*, par préférence & comme objet principal, le spectateur sera porté à l'indulgence, en supposant toujours que les beautés de l'Art dédommagent de ce que le goût & la délicatesse veulent bien céder de leurs droits. Il est même des occurrences où l'on saura gré au Peintre d'avoir hasardé la représentation d'un objet *bas*, si cet objet occasionne un contraste heureux, & s'il relève le prix de la beauté, en lui procurant une opposition ingénieuse.

Reprenons ces divers emplois des objets *bas*. Nous avons dans un tableau de Morillos, la représentation d'un Mendiant, occupé du soin le plus dégoûtant que puissent nécessiter la misère & la mal-propreté. Ce tableau a mérité cependant, par la beauté du *faire*, par la vigueur, par l'effet, & par une vérité qu'on peut nommer courageuse pour l'Artiste, de passer successivement dans les collections les plus importantes.

Voilà l'exemple sensible que le *bas* n'est pas aussi sévè-

rement exclu d'un Art que d'un autre; car je ne pense pas, quelqu'effort que fit la Poësie, dans une description de ce que présente ce tableau, qu'elle pût se faire lire aussi souvent que ce tableau se fait regarder.

Mais il est à propos, je crois, d'indiquer une distinction entre les objets *bas* & les objets rebutans. Car, dans tous les Arts d'imitation, & dans la Peinture en particulier, un assez grand nombre d'objets peuvent être rebutans, parce qu'ils offrent la Nature dans un état qui nous afflige & qui nous peine, sans que cette Nature soit regardée comme *basse ;* ainsi la représentation des effets de la peste doit présenter les détails les plus affligeans, les plus pénibles, les plus rebutans : les malades, que guérissent les Apôtres, les blessés & les morts répandus sur un champ de bataille, la plupart des Martyrs, ou la mort tragique de plusieurs Héros offrent le même caractère; mais tous ces sujets ont des privilèges, les uns fondés sur l'Histoire & dans leur célébrité; les autres, dans les opinions reçues ou dans des cultes respectés. D'ailleurs, ils portent quelquefois avec eux une instruction ou une moralité qui les autorisent à se présenter avec les circonstances qui doivent frapper davantage & qui nous forceront d'autant plus à les admirer & à les louer même, que nous en aurons détourné avec plus d'horreur nos premiers regards.

Si l'on se représente quelques-unes des circonstances dans lesquelles un objet rebutant a droit à l'indulgence & mérite même d'être loué, on pensera que l'Art ne peut être blâmé de représenter une Duègne décrépite, qui offre tous les caractères de la vieillesse & de la laideur, à côté d'une jeune fille, qui lui a été confiée par un jaloux, & l'on sourit avec plaisir à ce personnage *igno-*

ble, si quelque jeune amant dérobe à sa pupile une légère faveur, ou lui remet un tendre billet.

L'Histoire, la Fable & quelque intention ingénieuse justifient donc souvent, comme je l'ai dit, le Peintre du reproche qu'on pourroit lui faire, de présenter des objets *bas*, *ignobles*, *désagréables*, & l'autorisent quelquefois à peindre des objets rebutans.

Irus, mendiant couvert de haillons, combat avec Ulysse. Une telle opposition, consacrée par Homère, est justifiée aux regards des Spectateurs instruits, & si le sujet est traité avec la magie de l'Art, il aura droit à un surcroit de louange, qu'il tirera de la bassesse même de l'objet, qui, sans la liaison d'idées que je viens de faire appercevoir, auroit inspiré justement la répugnance & la désapprobation.

En effet, que pensera le spectateur sensible aux beautés de l'Art & instruit de la moralité du sujet? Il sera frappé de l'excès d'abaissement où se trouve un Héros, poursuivi par la Fortune & victime de passions déréglées.

La vérité *artielle*, la vérité *historique*, la vérité *morale* ont par conséquent le droit de faire disparoître la bassesse d'un objet, quoique le Peintre habile la rende aussi sensible qu'elle peut l'être par l'imitation physique qu'en offre la Peinture; mais, en faisant cette observation, l'on doit penser que, si le goût national, devenu trop délicat, se refuse trop obstinément aux considérations que je viens de présenter, il est bien près d'être efféminé.

Au reste, je ne prétends pas, dans ce que j'ai dit, faire l'apologie de ce que l'on doit appeller véritablement *bas*, j'ai voulu faire sentir que, non-seulement il y a des objets *bas* qui se trouvent suffisamment auto-

rifés, mais que la délicateſſe trop exceſſive du goût eſt un défaut encore plus important dans les Spectateurs qu'un mauvais choix d'imitation dans les Peintres; car ce défaut relatif à l'Artiſte ne peut influer que ſur quelques ouvrages, & l'autre ſubſtitue, par un raffinement dangereux pour les mœurs, une délicateſſe qui n'appartient qu'aux ſens, à la véritable ſenſibilité qui doit appartenir à l'ame. Les plus légères ſenſations de douleur paroiſſent inſupportables à des hommes qu'affoiblit la molleſſe.

Mais pour revenir au ſujet de cet article, j'ajouterai que les Artiſtes hollandois ſe ſont permis plus généralement que ceux de toutes les autres Écoles, de traiter des ſujets *bas*; quelques-uns mêmes ſemblent les avoir préférés. Les caractères des figures & le lieu des ſcènes, traitées par Oſtade, Béga, quelquefois par Tenières & Rimbrand, peuvent être qualifiés de *bas* & quelquefois d'*ignobles*. Différentes cauſes y ont contribué; les mœurs du temps où vivoient ces Artiſtes, l'ignorance de cette urbanité nationale, d'après laquelle nous portons la plupart de nos jugemens, peut-être trop peu de liaiſon entre ceux qui exerçoient les Arts & la ſociété; car ces réunions qui ont des inconvéniens ont auſſi des avantages, puiſque, par la communication des lumières & des bienſéances, elles élèvent les idées de l'Art; la plupart des Artiſtes qui ſe ſont diſtingués parmi les Hollandois, ſont nés avec des diſpoſitions naturelles pour l'imitation, & ſouvent n'ont été guidés que par les ouvrages de quelques autres Artiſtes d'un même genre, ou par la vue d'une *Nature piquante*: ils ſe ſont livrés ſans aucune contrainte à leur penchant, ils peignoient ſans ſortir de la maiſon bourgeoiſe ou champêtre qui les avoit vus naître;

ils vivoient dans des mœurs si simples, qu'elles dégénéroient souvent en mœurs grossières; ils représentoient ces objets *bas*, que ces mœurs occasionnent. Les uns peignoient donc la maison ou la boutique paternelles; les autres, leurs animaux domestiques, ou la taverne dans laquelle ils alloient prendre quelque dissipation; ils copioient les scènes dont ils y étoient témoins, & les plus piquantes à leurs yeux étoient celles où les passions avoient le caractère frappant des mœurs que j'ai désignées.

Leurs tableaux offrent en conséquence des noces, des fêtes ou des foires de Village, des orgies, des intérieurs de ménage, & les Acteurs dont ils ont peuplé ces scènes, expriment la joie naïve, l'amour, la jalousie & la colère, presque sans aucune nuance de civilisation, ou exaltées par des liqueurs d'une fermentation sourde, ou participant de l'ivresse: ils peignoient enfin la Nature dans l'état où elle s'offroit le plus fréquemment à leurs regards.

Au reste, ces mêmes Artistes, patiens dans leurs travaux, propres dans leurs opérations, excellens copistes des formes, des caractères qu'ils ne se donnoient pas la peine de choisir & de la couleur qui est toujours belle, lorsqu'on l'imite bien, étoient loin de penser que leurs tableaux, transportés un jour avec profusion chez une Nation qui se pique de délicatesse de goût, deviendroient en même temps l'objet d'une admiration poussée à l'excès, relativement à la perfection de l'Art, & l'objet d'une orgueilleuse dérision, relativement aux mœurs que ces tableaux représentent, ils ne pouvoient guère en effet avoir l'idée de ces hommes riches & voluptueux qui devoient un jour regarder les tableaux comme objets de luxe, & qui, d'après ce même luxe, devoient comparer leurs palais avec des cabanes champêtres qu'ils regardent

par orgueil comme des objets *bas*, leurs habillemens recherchés avec les vêtemens ſimples des Villageois qui vivoient, il y a un ſiècle, dans un pays uniquement voué à l'induſtrie; enfin, leurs paſſions polies, avec celles qui cédoient ſans effort aux mouvemens de la Nature.

Ce qu'on a droit de reprocher plus juſtement à quelques uns de ces célèbres Artiſtes, c'eſt qu'ils ſembloient ſe plaire à charger avec une ſorte d'affectation, ou à imiter au haſard une ſimplicité groſſière. Le choix qu'ils ſavoient ſi bien faire des plus piquans effets du jour, d'un ſite plus heureux qu'un autre, d'un arbre, d'une vache, d'un aſpect agréable, devoit naturellement s'étendre à l'expreſſion & aux caractères, & les empêcher de défigurer & de dégrader trop l'eſpèce humaine dont ils faiſoient partie.

Mais on peut obſerver que l'imitation de l'expreſſion conduit plus facilement à exagérer que l'imitation de la Nature inanimée.

En tout, ces Artiſtes, ſi eſtimables à pluſieurs égards, avoient ſi peu de notions du beau idéal qu'ils ſont excuſables; & les nôtres devroient s'écarter plus qu'ils ne le font de ce qui les entoure, pour ſe rapprocher de la Nature ſimple.

Il exiſte un juſte milieu, perfection de tous les temps & de tous les pays, qui eſt, à l'égard des Arts, ce que la ſimple raiſon eſt à l'égard du bonheur des hommes.

Jeunes Élèves, vous direz ſans doute que ces réflexions vous inſtruiſent moins que celles qui s'appliqueroient plus eſſentiellement à l'Art que vous étudiez. Eh bien! liſez celles qui ſuivent avec plus d'attention, quoiqu'elles aient encore quelque teinte de moralité.

Si vous peignez habituellement dans l'état de civiliſation où vous êtes, des objets *bas* on ſera en droit de

penſer que votre ame y eſt entraînée par penchant, & que ce caractère lui appartient plus qu'aux objets que vous repréſentez.

Si vous ne vous laiſſez aller à imiter des objets *bas* que par circonſtance, craignez d'en contracter l'habitude. Si ce qui nous entoure & les hommes que nous voyons habituellement influent ſur nous au point de nous dénaturer, jugez de l'aſcendant que doit avoir une occupation méditée & trop ſouvent fixée à des objets *bas*, *ignobles* & *vils*.

L'habitude du grand, du noble, de ce qui eſt élevé, peut bien quelquefois égarer, en conduiſant le talent à l'exagération & l'eſprit à l'orgueil; mais, prix pour prix, ce genre d'égarement eſt plus excuſable que l'autre.

Et quant à la puiſſance de l'habitude, l'homme qui lève trop ſouvent ſa tête, peut choquer ſes ſemblables par un air de domination; mais celui qui ſe laiſſe aller & s'abandonne, finit par ramper, & devient alors mépriſable ou ridicule.

BATAILLE, (ſubſt. fém.) Il ſeroit à propos que la lecture de l'article GENRE précédât celui-ci. La tranſpoſition dans l'ordre des idées, inévitable par l'ordre des lettres, eſt un inconvénient attaché à la forme de Dictionnaire; auſſi cette forme d'ouvrage n'eſt-elle pas ſans doute la plus parfaite; mais elle convient mieux que toute autre au plus grand nombre des hommes, & dans le deſſein de répandre les notions des Sciences & des Arts, on peut avoir raiſon de préférer aujourd'hui ſur-tout une collection d'articles à des traités complets, dont l'importance devient trop impoſante pour le plus grand nombre des hommes.

Peindre des *batailles* eſt regardé dans l'Art dont il eſt queſtion ici, comme un genre particulier. Il ſeroit peut-être difficile d'en donner de bien ſolides raiſons.

Que repréſente, en effet, le tableau qu'on appelle *tableau de bataille?* des hommes en mouvement, des actions, des paſſions, des caractères. Ces objets ſont préciſément ceux dont s'occupe le Peintre d'Hiſtoire. En effet, la force, l'adreſſe, la valeur, l'intrépidité, le mépris de la mort, celui de la douleur plus difficile encore, la généroſité qui pardonne, la réſignation qui ſe dévoue & la patience courageuſe qui ſouffre ſans ſe plaindre; une infinité de mouvemens, enfin, qui élèvent l'homme au-deſſus de lui-même, ſe rencontrent dans les circonſtances occaſionnées par des combats, & ces mouvemens, ces expreſſions, ces actions appartiennent ſpécialement aux Peintres d'Hiſtoire. Les *batailles* d'Alexandre, celles de Conſtantin ont offert à des Peintres d'Hiſtoire célèbres ces richeſſes ſi favorables à leur Art.

On croiroit volontiers que c'eſt la vanité des Princes belliqueux qui auroit créé cette claſſe ou ce genre, & qui auroit deſtiné des Artiſtes à ne s'occuper excluſivement que de peindre ces combats & ces victoires, objets excluſifs de leur penchant.

Si, pour le malheur des hommes, tous les Princes ſe livroient à cette fureur meurtrière, il y a apparence que les Peintres de *batailles* ſeroient les premiers Peintres de toutes les cours & les plus récompenſés des Artiſtes, comme les Flatteurs ſont les plus favoriſés des Courtiſans.

Voyons cependant ſi le *genre des batailles* mérite de s'approprier excluſivement tous les travaux d'un Artiſte. Ce dévouement pourroit être autoriſé ſi les Artiſtes

qui embrasseroient ce *genre* se dévouoient à aller faire, d'après nature, les études nécessaires; mais on peut penser que cette condition périlleuse réduiroit les Peintres de *batailles* à un aussi petit nombre que seroit celui des Rois conquérans & guerroyeurs, s'ils étoient obligés de se battre personnellement les uns contre les autres.

C'est à l'aide du secours, plus facile & moins dangereux de l'imagination, que presque tous les Peintres de *batailles* se forment, & par-là, on doit penser qu'ils sont presque tous Peintres de *pratique*. Cependant, cette assertion n'est pas exclusive. Il a existé & il existe encore des Peintres de ce genre, qui ont fait leurs études d'après nature, qui ont dessiné des scènes sanglantes dans lesquelles, par état, ils se trouvoient Acteurs *.

On peut observer, en général, que les représentations de ces scènes ne semblent plaire qu'en raison de l'horreur qu'elles excitent, parce que les hommes ont du plaisir à être remués par des objets extraordinaires & des accidens ou des circonstances périlleuses, sur-tout lorsqu'ils n'y sont pas exposés. D'ailleurs les spectateurs de ces scènes pittoresques, aussi peu instruits la plupart que les Artistes qui les peignent, veulent principalement voir du sang versé par torrens, pour me servir de l'expression des Poëtes : ils veulent des mouvemens d'une violence extrême, des blessures affreuses, des expressions convulsives, des cruautés, des barbaries, des frayeurs, des intrépidités incroyables, comme elles sont décrites dans les récits des Poëtes & dans les Romans de Chevalerie. Les curieux de ces sortes d'ouvrages, devenus Héros à peu de frais, ne trouvent jamais les périls qu'on

* M. le Paon.



leur peint aſſez grands, & de leur côté, les Peintres, qui n'ont pas vu ſeulement une eſcarmouche, s'excitent à renchérir ſur les deſirs de leurs Amateurs, & exagèrent tellement les actions, les mouvemens, les expreſſions, qu'ils déboîtent les membres & eſtropient leurs combattans avant qu'ils ſoient frappés, ou qu'ils ayent éprouvé la moindre chûte.

Dans un grand nombre de *tableaux de bataille*, les chevaux ne ſont pas mieux traités que ceux qui s'en ſervent; les victorieux n'ont guère plus d'avantage que les vaincus, & la plupart pourroient être réformés ou mériteroient les Invalides, avant que d'avoir combattu.

La couleur & la touche ne ſont pas à l'abri du chimérique qui règne aſſez ordinairement dans ce genre.

Les combats, repréſentés par Raphaël, Jules Romain, Le Brun ſont plus conformes aux grands principes dont on ne doit s'écarter dans aucun genre & ſous aucun prétexte. On voit dans ces grandes compoſitions, ainſi que dans les triomphes qu'ils ont peints, des diſpoſitions ſages, quoique les détails ſoient pleins de feu; des mouvemens vrais & vraiſemblables, quoique violens & animés; une couleur qui peut bien & qui doit même être alterée par la pouſſière & la fumée; mais qui conſerve & rappelle la vérité des teintes locales.

En rendant juſtice à ces belles compoſitions, on doit cependant avouer que quelquefois la fougue d'un Artiſte peut plaire au Spectateur qui n'a pas de connoiſſances approfondies, qui d'ailleurs ſe prête aux eſpèces de conventions établies & court au-devant des émotions, en regardant un *tableau de bataille;* ce tableau, quoique peu conforme à l'exacte verité, rappelle des idées de valeur & de force, de douleur & d'intrépidité.

Mais lorſqu'il s'agit de prendre les intérêts d'un des plus beaux Arts qu'ayent inventé les hommes, on doit dire que ces grandes ſcènes & ces grandes paſſions demandent, pour être repréſentées, les plus grands talens & les lumières *artielles* les plus étendues; & qu'au fond, quelques détails, quelques accidens malheureux de ces ſanguinaires Tragédies ſont aſſez peu intéreſſans, lorſqu'ils n'offrent qu'un petit nombre des beautés ou des perfections qu'on a droit d'exiger de la Peinture.

Auſſi voit-on que les tableaux qui repréſentent quelques Houzards occupés à ſe maſſacrer, ouvrages qui ſemblent la plupart imités les uns des autres, ne ſont admis qu'en très-petit nombre dans les Collections; & ce qui apprécie encore plus exactement leur mérite, c'eſt qu'il en eſt bien peu qui puiſſent ſervir d'études vraiment utiles aux jeunes Artiſtes.

Vous, Artiſtes ou Amateurs, qu'enthouſiaſme le feu que vous appercevez dans une rencontre peinte par Bourguignon; après ce premier & juſte tribut, remarquez au moins que quelquefois cet habile Artiſte, & ſur-tout ſes imitateurs, ne montrent une certaine fougue pittoreſque qu'aux dépens des formes, du trait & de la verité.

Quelque objet que vous repréſentiez, cette vérité des formes & de la couleur doit être votre baſe indiſpenſable. Du rouge, du jaune, jettés par paquets & comme au haſard, ne reſſemblent ni au feu du canon & de la mouſqueterie, ni à aucun élément. Des chevaux, qui ne peuvent exiſter comme le Peintre les a créés, & qui ne pourroient ſe mouvoir avec les membres qu'il leur donne, ne ſont point des chevaux, mais des animaux chimériques.

Enfin, indiquer n'eſt pas repréſenter; car, par cette

route, la Peinture deviendroit insensiblement un Art de désigner par des signes comme les Hiéroglyphes.

Si vous êtes donc entraîné irrésistiblement à peindre des *batailles*, allez dans les champs des combats, & observez-y de sang-froid les expressions & les accidens; &, si cette manière d'étudier vous semble trop hasardeuse, étudiez au moins l'anatomie des hommes & des animaux, & ne perdez pas de vue, dans le feu de l'action, les principes du dessin & de la véritable harmonie.

B E

BEAU, (adject. pris subst.) C'est un desir noble sans doute que de prétendre atteindre à des conceptions que l'on peut nommer *sur-humaines;* mais plus les objets de contemplation sont profonds ou élevés, plus ils s'enveloppent de voiles qui les obscurcissent & nous les dérobent.

C'est par cette raison qu'il est difficile d'entendre clairement les Auteurs qui se sont occupés à démontrer un *beau* essentiel, absolu, hors de nous. La nature de l'homme est telle en général, que les efforts par lesquels, en poursuivant cette sublime abstraction, il cherche à s'échapper à lui-même, ne peuvent guère le conduire qu'à combiner des sensations ou des sentimens qui lui sont individuellement propres, avec les idées qui se trouvent répandues dans son pays & de son temps. En essayant donc d'offrir à mon tour, non sur un *beau* auquel je ne puis atteindre, mais sur ce qu'on nomme *beau*, quelques notions générales, faites pour se rapporter finalement aux Arts, je croirai m'être d'autant plus approché du but auquel je dois tendre, qu'on les trouvera plus simples, plus sensibles, & qu'en dernière analyse, elles

paroîtront assez positives pour être adoptées par les Artistes: car les pensées du Peintre & du Sculpteur, quelques spirituelles qu'on puisse les desirer, n'ont cependant le mérite & l'existence qui leur conviennent, qu'autant qu'elles se montrent visibles & palpables.

Pour arriver à ce qui mérite le nom de *beau*, Platon * paroît indiquer de passer en revue tout ce qui ne l'est pas. Ce moyen dont il se sert pour tourner en ridicule le Rhéteur Hippias, tourmenteroit également la plûpart de nos Lecteu *délicats & presque toujours fort pressés; il conviendroit bien moins encore aux Artistes; car s'ils vouloient l'employer sérieusement, il leur faudroit épuiser d'innombrables & rebutantes exclusions, avant de parvenir à des exceptions satisfaisantes; mais lorsque dans une autre partie de ses sublimes ouvrages, le Sage, insistant moins sur l'essence du *beau*, admet un certain penchant universel qui nous excite à le chercher, lorsqu'il appelle ce penchant *amour*, on peut, je crois, penser que, sans s'en appercevoir, le Philosophe redevient homme; & qu'au fond, si le *beau* absolu n'a été pour Platon même qu'un être d'imagination, ce mot qui lui est échappé, ce penchant qu'il designe par le moins effrayant de tous les termes abstraits, pourroit bien indiquer une route par laquelle on rencontreroit au moins quelques notions sur le *beau* humain: car un amour qui, comme l'assure Platon, cherche toujours & par-tout le *beau*, doit, en le trouvant, rencontrer le plaisir, & le plaisir qui n'existe pas ordinairement dans l'homme sans se rendre sensible & visible par l'expression des traits, des regards & de la physionomie entière, doit

* Dans le Dialogue intitulé *le Grand Hippias*.

donner des indications aſſez poſitives (lorſqu'on obſerve bien) ſur le *beau* dont il eſt l'effet.

Amour, *beauté*, *plaiſir**, ſont donc les élémens que je vais prendre pour baſe des notions auxquelles il eſt aiſé de préſumer que je ne me dirigerai point par des définitions pénibles & trop ſouvent incomplettes, mais d'après ce que la nature nous montre ou nous apprend ſans effort; &, ſi les hommes, en effet, peuvent s'accorder, ou du moins ſe rapprocher quelquefois, n'eſt-ce pas bien plus à l'occaſion de ce qu'ils voyent & de ce qu'ils ſentent à-peu-près de même, quoiqu'ils different ſouvent encore, que ſur ce dont ils prétendent ſe convaincre mutuellement & qu'ils ne ſe démontrent jamais aſſez pour être parfaitement d'accord ?

En nous ſuppoſant donc, à l'occaſion du terme qui nous occupe, Peintre obſervateur, ſi nous interprètons les traits & les regards de celui qui, par un mouvement vrai & inſpiré, accorde à quelque objet le nom de *beau*, nous appercevrons que le plaiſir ſe peint dans ſa phyſionomie, mais que, ſelon la nature de cet objet, c'eſt avec des nuances de contentement qui different aſſez dans l'expreſſion, pour qu'on puiſſe rapporter les unes particulièrement aux ſens, les autres au cœur, les autres à l'eſprit : d'où l'on eſt ſuffiſamment autoriſé à inférer, non-ſeulement qu'il eſt des eſpèces de *beau* deſirés & reconnus tels par ces diverſes facultés ; mais que ſans doute le *beau* reconnu tel par les trois facultés réunies dans leur deſir, comme dans leur contentement, ſeroit le plus eſſentiellement *beau* relativement à l'homme : on

* *Plaiſir* eſt ici l'équivalent de *ſatisfaction*, comme le mot *amour* ſignifie un penchant actif & univerſel.

inféreroit auſſi de ces notions que cette eſpèce de *beau* ſeroit la ſource primitive d'une dénomination qui nous devient ſi chère, que, par une ſorte de beſoin de nous en ſervir, nous en faiſons ſans ceſſe des applications, en l'employant partiellement, figurément, par extenſions, par emprunt, & en la ſubſtituant enfin à pluſieurs mots, qui exprimeroient peut-être plus exactement nos idées.

Pour eſſayer de développer ces premières notions, fixons ſur chacune des facultés dont il vient d'être queſtion, quelques ſuccinctes obſervations relatives au *beau*.

Une des plus intéreſſantes à l'égard des ſens, c'eſt que parmi les cinq dont nous ſommes doués, deux ſeulement (la vue & l'ouie) poſſèdent & exercent le droit de nous faire déſigner par le mot *beau*, les objets qui leur cauſent une ſatisfaction particulière. L'odorat, le goût, le toucher, ne ſuggèrent pas dans leurs plus vives impreſſions, cette dénomination. Le parſum de la roſe ne reçoit pas le titre de *beau*; les ſaveurs ne ſont jamais honorées du nom de *belles*, tandis que les couleurs, les formes & les ſons l'obtiennent. Les élémens que j'ai déjà préſentés, offrent une raiſon fort naturelle de cette différence; en effet, ſi le *beau* ſuppoſe un mélange de ſatisfaction des différentes facultés, on conviendra que le goût & l'odorat ſont bien loin d'avoir avec l'eſprit & le cœur d'auſſi prochaines & d'auſſi intéreſſantes affinités que l'ouie & la vue. Mais le toucher?.... J'avoue, à cet égard, que le motif d'excluſion ne me paroît pas auſſi fondé; car pour peu que nous nous obſervions attentivement, nous diſtinguerons dans ce ſens deux ſortes de fonctions, dont l'une que j'appellerai *le toucher commun*, habituellement machinal, inſtinctuel, paſſif, peut être juſtement dédaigné par

par le cœur & l'eſprit, mais dont l'autre, que je nommerai *tact*, pour le diſtinguer, eſt ſi clairvoyant, ſi prompt, ſi ſenſible, ſi intelligent enfin, que ſouvent l'eſprit & le cœur s'identifient, pour ainſi dire, avec lui, pour ſentir & pour comprendre.

Au reſte, pour ne pas nous arrêter à des détails qui, ſans être certainement étrangers à notre ſujet, pourroient retarder cependant notre marche : examinons ſi les couleurs, les formes & les ſons peuvent recevoir des ſens privilégiés, le nom de *beau*, ſans le concours des autres facultés.

L'ingénieux Caſtel, fut bien tenté de le croire; mais le clavecin nuancé, prouva contre ſon auteur, que chaque couleur en particulier, & par elle-même, ne ſeroit pas proclamée *belle*, ſi elle ne ſe préſentoit liée avec quelqu'idée ou quelque ſentiment. Lors donc qu'il nous arrive de donner à une forme, à une couleur iſolée & à un ſon même, le nom de *beau;* c'eſt que nous ſuivons, ſans nous en rendre compte & ſans nous en appercevoir, des liaiſons & des affinités d'idées qui ne manquent point d'avoir leur effet au beſoin, comme dans la Chymie, certaines combinaiſons ſe font, pour ainſi dire, toutes ſeules.

Mais où ces liaiſons, ces relations pourroient-elles s'être formées, ſinon dans ce qui eſt du domaine de l'eſprit ou du cœur, c'eſt-à-dire, par quelques opérations, dont les organes ne ſont pas capables tout ſeuls, mais que l'eſprit & le cœur ne feroient pas non plus ſans eux?

Auſſi nos ſens avec leurs impreſſions, notre eſprit avec ſes perceptions, & notre cœur avec ſes affections, forment-ils une communauté de biens (ſi l'on peut par-

ler ainſi) qui peut s'altérer, mais jamais ſe rompre entièrement, quelques efforts que ces aſſociés faſſent quelquefois chacun de leur côté, pour s'en affranchir? Il eſt vrai qu'ils parviennent à s'arroger de temps en temps des portions plus ou moins excluſives du bien commun; mais obligés de ſe ſoumettre habituellement à leur deſtin, ils reviennent bientôt à être tour à tour dominans, dominés, cauſe ou effet.

Quant à ces diſcours & à ces ouvrages, où ſi fréquemment nous établiſſons des lignes de démarcation, poſitives entre les ſens, le cœur & l'eſprit; la raiſon, lorſqu'on s'en rapporte à elle, & qu'il s'agit de prononcer ſérieuſement, ſe garde bien d'approuver tout ce qu'elle nous laiſſe dire, & elle eſt à cet égard, à-peu-près, comme les gouvernantes ſagement indulgentes, qui laiſſent, en ſouriant, les enfans ſe croire, tantôt mères, tantôt filles, tantôt maîtreſſes & tantôt ſervantes.

D'après ces mutuels échanges & cette ſociété ſi bien établie, il devient néceſſaire que les objets qui comportent d'être nommés *beaux*, ayent des qualités propres à produire auſſi des mélanges de plaiſirs, & que le Peintre obſervateur apperçoive à leur occaſion, ſur la phyſionomie de ſon modèle, ces ſatisfactions heureuſement doſées, objets deſirés de l'amour, que Platon nous dit occupé ſans ceſſe, en ſes trois qualités ſans doute, d'organique, de ſentimental & de ſpirituel, à les chercher. Auſſi ſuppoſons que l'eſprit d'un homme que nous obſervons, s'aviſe de s'attacher, à l'excluſion du cœur & des ſens, à un *beau* purement intellectuel, & interrogeons alors notre Artiſte qui l'examine auſſi, il nous dira l'embarras que lui donne une phyſionomie devenue vague, diſtraite & toujours d'autant moins ſignificative, que l'eſprit ſera un

plus grand divorce avec le cœur & les ſens ſes aſſociés naturels. Il avouera qu'il ne diſtingue plus ſur les traits qu'un certain caractère admiratif qui ne lui offre point du tout l'expreſſion qu'il cherchoit, celle que doit produire l'idée du *beau*. Alors nous penſerons avec lui que le contemplateur, dont l'eſprit admire un *beau* abſtrait, feroit mieux de ſubſtituer au mot *beau*, le mot *merveilleux*, *ſublime*, ou d'autres qui auroient convenu à ſa penſée, & que cette ſubſtitution de terme qu'il ſe permet, eſt à-peu-près de même eſpèce que celle qu'emploie dans des contemplations moins élevées, l'amant qui appelle *merveilleux*, *ſublime* ou *céleſte*, l'objet qu'il trouve *beau*.

On peut donc, en obſervant l'expreſſion de la phyſionomie de l'homme, éclaircir quelques-unes des obſcurités produites par l'impropriété des termes dont il ſe ſert; car les traits, & ſur-tout les yeux, parlent ſouvent bien plus vrai & plus juſte que les lévres. Le langage de l'expreſſion formée par la ſeule nature, conſerve ſa droiture par ſa promptitude, comme un corps lancé, garde ſa direction par la rapidité de ſon mouvement. Auſſi l'homme ſoumis à la contrainte & à la réſerve qu'exige l'harmonie de la ſociété, n'a-t-il d'autre reſſource pour remédier aux indiſcrétions muettes de ſon regard, des traits de ſa phyſionomie, de ſon ſourire même, que d'entaſſer d'autant plus les mots exagérés & les réduplications, qu'il craint davantage de laiſſer voir ce qu'il penſe, ou qu'il regarde comme plus important de paroître ce qu'il n'eſt pas.

Revenons à notre Peintre, & débarraſſons-le du modèle qu'il obſervoit & qui met en défaut ſon talent par des abſtractions trop excluſivement ſpirituelles, offrons-lui préſentement un modèle occupé de ce qui appartient au

ſentiment. Ah ! craignons encore que ce nouveau modèle qui s'aviſe à ſon tour de confier la recherche du *beau* uniquement à ſon cœur, ne ſatisfaſſe pas le Peintre ; car le *beau* ſur lequel il ſe récriera, ce *beau* profondément ſentimental, ſublime ou céleſte de quelques-uns de nos Romans, de nos converſations ſi délicates, ce *beau* extatique, qui a été & qui ſera ſans doute encore l'objet d'égaremens & de délires religieux, feroit retomber l'Artiſte dans les mêmes embarras où l'avoient jetté les contemplations philoſophiques ; à moins que, pour ſe tirer de peine, en ſuppoſant quelqu'affinité ſecrette que le cœur ſe garde bien d'avouer, il ne s'autorisât de l'exemple du Bernin, à qui l'on pardonne ce qu'il a mêlé d'humain (faute de pouvoir mieux faire ſans doute) aux raviſſemens céleſtes de Sainte Thérèſe. S'il étoit donc philoſophiquement vrai que le cœur, malgré ſes prétentions & ſes dédains pour les ſens, eût plus de difficulté à ſe ſéparer d'eux que l'eſprit, nous nous trouverions conduits à conjecturer que le *beau* pourroit mériter plus réellement ce titre, d'après un mélange de ſatisfactions organiques & ſentimentales, que d'après un mélange où l'eſprit l'emporteroit trop à l'excluſion du cœur ; mais cette conjecture même ne fera qu'appuyer mieux les élémens dont il réſulte que le *beau* le plus effectif, le plus abſolu pour nous, eſt celui qui produit les mélanges les plus complets des ſatisfactions organiques, ſentimentales & ſpirituelles ; que l'effet de ce *beau* eſt le plus univerſellement ſenti, que l'expreſſion en eſt auſſi la plus généralement uniforme, la plus clairement ſignificative, & la plus propre enfin à être ſaiſie par l'Artiſte.

D'après ces élémens tirés de la nature, & appuyés par l'Art, où découvrirons-nous mieux le *beau* primitif &

univerſel pour l'homme, que dans l'eſpèce humaine, qui, diviſée par la nature, conſéquemment à ſes deſtinations, en deux genres à la fois aſſez ſemblables & aſſez différens, eſt non-ſeulement plus propre qu'aucun autre objet à produire tous les contentemens que la nature de nos facultés leur rend néceſſaires, mais à exciter & entretenir ce penchant, ce deſir du *beau*, qui de tout temps a été nommé *Amour*, & qui ſemble être venu au ſecours de Platon, dans ſes méditations philoſophiques, ſur l'objet dont nous nous occupons ?

C'eſt donc dans ſon eſpèce, & de genre à genre, que préférablement à tout autre objet, l'homme paroît toujours puiſé l'idée primitive du *beau* : c'eſt-là qu'excité principalement à le chercher, il le rencontre, qu'il le proclame le plus authentiquement, & c'eſt d'apès les idées qu'il en emprunte, qu'il applique le mot *beau* à une infinité de nuances de ſes ſatisfactions.

En effet, pourrions-nous avancer qu'un homme abandonné dès ſa plus tendre enfance, dans une iſle abſolument inhabitée, pût avoir non-ſeulement une véritable & complette idée du *beau*, mais qu'il créât même ce mot, & en fit des applications ? ſon viſage auroit-il jamais l'expreſſion que le *beau* doit produire ? le deſir de le chercher, pourroit-il naître, & le ſentiment n'exiſtant point, l'idée du *beau* ſeroit-elle complette ? d'un autre côté, un aveugle & ſourd de naiſſance, peut-il avoir une idée juſte du *beau* ?

Mais je ſais que ces ſortes de queſtions, appuyées ſur des ſuppoſitions, ne peuvent réſoudre des doutes, puiſqu'elles ne permettent pas l'obſervation. Eh bien ! obſervons l'homme tel qu'il eſt ſous nos yeux, en commençant par le premier âge, car c'eſt la ſeule reſſource que nous

laisse l'état social, pour démêler quelques idées primitives. Qui n'est pas à portée de remarquer que l'enfant qui reçoit & adopte le mot *beau*, avant qu'il soit possible qu'il y attache la moindre idée, est induit à s'en servir, comme un équivalent aux mots enfantins, par lesquels on lui fait désigner ce qui l'amuse le plus, ou ce qui flatte davantage l'organe de son goût? Qui n'a pas le souvenir d'avoir appris, comme une leçon, à placer le mot *beau* conformément aux conventions usuelles, & surtout à l'usage & à l'habitude de ceux qui nous approchoient le plus? Aussi comme l'enfant a nommé *beau* son joujou, il nomme de même ce qui plaît à sa bonne; & l'on voit que jusques-là rien n'a fait naître véritablement en lui l'idée du *beau*; mais enfin, l'esprit & le cœur sur-tout se mêlent de son éducation à cet égard, & ses facultés, à mesure qu'elles se développent, & qu'elles forment une association plus étroite & plus amicale, éprouvant davantage le desir des satisfactions qui leur sont destinées, s'éclairent mutuellement & dirigent la langue de l'enfant, sur-tout aux approches de l'adolescence, à appliquer avec quelqu'intention, le mot *beau*. Il avoit appellé sa maman *belle*, d'après l'ordre qu'on lui en avoit donné; sa sœur lui paroît plus belle d'après des convenances & des relations qui le frappent. Quelques jeunes compagnes de ses jeux, donnent bientôt lieu à des perceptions plus distinctes, & les momens arrivent enfin, où il prononce *beau*, d'après une conscience de ses facultés réunies, & avec l'expression qui convient à cette dénomination. C'est alors aussi que se présente à lui cette multitude d'applications propres ou figurées d'un mot qu'il inventeroit, s'il ne le trouvoit en usage, & qu'il prodigue d'autant plus que la nature l'a plus destiné sur-tout à cette

existence, que j'appellerai *sentimentale ;* car c'est principalement d'après cette constitution qu'il proclamera *beau* plus fréquemment & avec une expression plus significative, tout ce qui produira pour lui des mélanges de satisfactions : & que veut dire autre chose, cette invocation si connue, cette allégorie du Poëte philosophe, qui, dans les beaux vers dont je vais rappeller la mémoire, semble avoir mieux senti la nature, qu'il ne l'a expliquée ? En effet, lorsque Lucrèce s'écrie : » O Vénus, aimable » fille de Jupiter, objet de l'amour universel ! c'est vous » qui répandez le mouvement & la vie : le monde sans » vous ne seroit qu'un triste désert. « Ne semble-t-il pas que résumant des élémens semblables à ceux que j'ai développés, il a porté ses considérations sur l'homme tristement isolé, pour qui rien dans la nature ne seroit *beau*, parce qu'il seroit privé du premier principe de toute idée de la béauté ? Et lorsque le Poëte philosophe ajoute : » Votre présence calme les vents, appaise les orages, » adoucit la férocité, produit les fleurs & fait nos beaux » jours. « Qui peut méconnoître les effets de cet épanouissement du cœur de l'homme qui, s'associant avec les sens & l'esprit, produit l'idée du *beau*, & ouvre dans l'instant même les routes de toutes les extensions de cette idée ?

Aussi voyons-nous, en continuant d'observer le caractère de chaque âge, que dans celui où l'esprit s'arroge des droits souvent trop exclusifs sur le cœur, la physionomie de l'homme, devenu plus sévère & plus réservé dans les dénominations du mot *beau*, est à cet égard moins significative, quelquefois même douteuse, qu'elle n'offre souvent qu'une expression de complaisance, jusqu'à ce que l'homme parvienne à cette triste époque de la vie, où les

facultés, prêtes à diſſoudre leur ſociété, n'inſpirent plus le mot *beau*, que comme un reſſouvenir, une habitude, une convention, & c'eſt alors que Vénus ne répandant plus pour lui le mouvement & la vie, le relegue enfin & l'abandonne dans cette iſle déſerte, où les vents & les orages ne s'appaiſent plus par les charmes d'une Déeſſe; où les jours & les fleurs n'étant plus *beaux* de ſa beauté, ne produiſent que quelques ſatisfactions partielles, & le ſouvenir preſqu'effacé de ce qu'ils étoient au printems de la vie.

C'eſt ainſi que les ſaiſons de l'homme, & ſi nous obſervons plus finement encore, celles même de chacune de ſes années, modifient en lui les impreſſions du *beau*, comme preſque toutes ſes autres idées; mais ce n'eſt pas ſeulement la jeuneſſe & le printems qui influent ſur les modifications dont le *beau* eſt ſuſceptible; la ſanté, la maladie, le bonheur, le malheur, les loiſirs, les travaux partagent cette influence. Le *beau*, direz-vous, n'eſt donc qu'une idée abſolument relative, que chaque individu a droit de regarder comme perſonnelle & arbitraire. Cette induction eſt naturelle, & cette opinion du *beau* exiſte dans la plûpart des hommes en particulier; mais le droit que chacun croit avoir de décider ainſi, eſt cependant ſi mal aſſuré, que les hommes le déſavouent auſſi-tôt qu'on les interroge enſemble, ou qu'ils parlent & écrivent publiquement ſur cette matière. C'eſt qu'il s'établit parmi les hommes raſſemblés, ſur-tout à l'époque où les ſociétés s'inſtruiſent & s'éclairent, un tribunal auquel ſe ſoumet en dernier reſſort le droit d'opinions, que chaque homme s'attribue en particulier; & comme chacun des membres d'une ſociété ſacrifie des portions de ſes volontés naturellement abſolues, au main-

tien de celles qui ſont plus importantes à conſerver, de même il ſe ſoumet à regarder publiquement comme mal fondées les opinions qu'il n'oſe défendre au tribunal de l'opinion publique. C'eſt à ce tribunal que le *beau* retrouve une exiſtence univerſelle, & qui devient la baſe de tous les Arts libéraux.

L'eſprit des ſociétés, ou plus généralement encore l'eſprit humain cultivé, eſt le réſultat des ſenſations, des ſentimens & des conceptions d'un grand nombre d'hommes; & cette eſpèce d'être ſingulier, puiſqu'on peut dire qu'il eſt collectivement abſtrait, ſe montrant, par une conformité des loix de la nature, ſujet à des progreſſions ſemblables à celles des âges & des ſaiſons, nous fait penſer qu'il a ſon enfance, ſa jeuneſſe, ſon âge mûr & ſa décrépitude. C'eſt dans l'époque où il paſſe, de la jeuneſſe à la virilité, qu'il établit ſur une infinité d'objets & ſur le *beau* entr'autres, des loix auxquelles ſont forcés de ſe ſoumettre, & l'ignorance, & le deſpotiſme de la perſonnalité, & les égaremens du caprice, & les variations phyſiques & morales qui gouvernent les hommes; parce que l'obſervation, l'expérience, les connoiſſances approfondies & les ſciences exactes enfin, ſoutiennent & appuient inébranlablement ces loix. Les rédacteurs de ces loix ſont les hommes de génie qui, en petit nombre, les conſacrent dans des écrits immortels; & c'eſt lorſqu'elles ont été ainſi promulguées, qu'elles paſſent de générations en générations, de ſociétés en ſociétés.

Jettons un dernier coup-d'œil ſur ces développemens, en les appuyant par l'obſervation.

Ces peuplades que nous nommons *Sauvages*, premiers germes des ſociétés les plus civiliſées, ſont collectivement à l'égard du *beau*, ce qu'eſt l'enfant dans ſon premier âge.

Les facultés de ceux qui les composent étant peu exercées sur les comparaisons des objets, sur les rapports des formes, des mouvemens, des proportions de chaque objet avec sa destination, n'ont encore formé, pour ainsi dire, que quelques associations de rencontre. Aussi quelques satisfactions isolées & partielles leur suffisent. Les organes attachés au plus nécessaire, l'esprit restreint au plus indispensable, le sentiment endormi qui n'a que quelques instans passagers de réveil, sont alors aussi loin qu'ils peuvent l'être de cette autre extrémité, où, trop actifs, ils s'égarent dans les abstractions. Il existe bien quelques préférences, mais elles sont décidées par une sorte d'instinct; les satisfactions paroissent également instinctuelles. Elles ne sont point encore susceptibles d'être assez liées, assez fondues ensemble, pour donner lieu à l'amour développé du *beau*, pour exciter vivement & avec suite à sa recherche; & non-seulement son idée peut être regardée comme n'existant pas réellement encore, mais le mot même qui l'exprime doit naturellement manquer dans la plus grande partie des idiômes de ces sociétés naissantes.

Mais sans m'attacher à suivre les progressions qui s'opèrent tôt ou tard, il vient un temps où se développent & l'amour & l'idée du *beau*. Le mot qui doit l'exprimer se place enfin dans la collection des mots qui, dans chaque langage & pour chaque nation, est le dépôt authentique des progrès de son esprit; &, comme je l'ai dit, c'est à l'époque des plus parfaits développemens, que le *beau* proclamé, non par l'individu, mais par la voix des nations & des peuples, fonde ses titres sur les lumières, c'est-à-dire, sur les observations comparatives, sur le rapport de la plus parfaite convenance entre les

objets, quels qu'ils ſoient, & leurs deſtinations, ſur ce complément enfin de ſatisfactions, dont l'exiſtence & l'expanſion de nos facultés établiſſent en nous le deſir ou l'amour.

Il s'établit donc, ſur-tout relativement à nos Arts, un *beau* que combattroit vainement l'opinion particulière, parce que ſi elle uſoit de toutes ſes reſſources pour l'attaquer, l'Art lui oppoſeroit des démonſtrations empruntées des ſciences les plus poſitives, ou des connoiſſances les plus évidentes, telles que les proportions anatomiques, la relation obligée de ces proportions aux uſages, les loix invariables du mouvement & de la pondération qui autoriſent & juſtifient les idées du *beau* relatif aux ſens, comme les convenances inaltérables, fondées ſur la nature de l'homme & des choſes, établiſſent le *beau* ſentimental & moral, & comme les raiſonnemens portent juſqu'à la conviction le *beau* ſpirituel.

Pour réſumer, le *beau* en général eſt donc relatif à chaque individu, quoique toujours fondé ſur des mélanges de ſatisfactions des ſens, du cœur & de l'eſprit. Le *beau* regardé abſtractivement, mais cependant plus poſitif & moins arbitraire, eſt relatif aux développemens * des facultés & des lumières des hommes réunis. Il devient objet d'un ſentiment qui domine toutes les opinions particulières; il flatte alors les ſens, il touche le cœur, il charme l'eſprit des hommes qui participent aux progrès des ſiècles éclairés. Ce *beau*, qui parvient à être non-ſeulement

* M. Panckouke, l'éditeur de ce nouveau Dictionnaire de Peinture, a fait paroître une petite Diſſertation ſur le *beau relatif* aux lumières qui s'établiſſent parmi les hommes civiliſés; & ce principe eſt auſſi vrai qu'il eſt philoſophique.

vu, ſenti, mais démontré, eſt le but où tend, lorſqu'il n'a plus de bandeau, cet amour dont parle Platon, cet amour, conſolation des hommes, ſource de leurs plus véritables jouiſſances, enfin but & ſoutien de nos Arts libéraux.

Je dois m'arrêter à ces notions élémentaires. Les détails demanderoient un ouvrage, dont au moins cet article peut indiquer le plan & la marche.

Je rapprocherai à l'article du mot Beauté, plus que je n'ai fait dans celui-ci, des Arts que ce Dictionnaire a principalement pour objet; mais continuant d'élever les idées du *beau* & de la beauté artielle, je vais premièrement parler aux Élèves du *beau*, nommé *idéal*, qui, dans la Peinture & la Sculpture, eſt non idéalement, mais ſenſiblement la perfection de la beauté.

BEAU IDÉAL, (ſubſt. maſc.) Le mot *idéal* préſente pluſieurs ſens dans la langue générale. On entend par projet *idéal*, un projet à-peu-près chimérique. Cet homme, dit-on quelquefois, eſt bien *idéal*, pour ſignifier qu'il forme un nombre de projets extraordinaires, & le ſens du terme dont il s'agit n'eſt pas alors une louange.

Un obſtacle *idéal* eſt un obſtacle qui n'a pas de réalité, ou qui préſente peu de vraiſemblance; enfin, des vertus & des perfections *idéales* ſont, dans un autre ſens, des attributs, des qualités portés à des degrés ſi éminens, qu'on eſt tenté de croire qu'il n'en exiſte pas de modèles.

C'eſt ce dernier ſens qui s'approche le plus de ce qu'on a eu deſſein de faire ſignifier au mot *beau idéal* & *beauté idéale* dans le langage de la Peinture.

C'eſt enfin ectte ſignification que quelques Artiſtes célè-

bres, ainſi que quelques Auteurs, ont cherché à développer, en écrivant ſur les Arts.

Ils ont conçu plus ou moins clairement une *perfection idéale*. Remplis de leurs idées, ils ont cherché à les tranſmettre même à ceux qui ne ſont point initiés dans les myſtères des Arts; mais la plupart des explications, manquant d'une clarté difficile à obtenir en effet, lorſqu'il s'agit de perfections abſtraites, ſont à la portée de très-peu d'Artiſtes, & ne ſont point compriſes par ceux qui n'exercent point les Arts.

Il eſt arrivé cependant que les charmes d'une élocution animée ou ſéduiſante, & la chaleur communicative de l'enthouſiaſme, ont fait imaginer quelquefois qu'on voyoit aſſez clairement ce qu'on entrevoyoit à peine, & que l'on concevoit ce dont on ne pouvoit cependant pas bien tranſmettre l'idée à d'autres; il reſte donc encore des obſcurités ſur ce que l'on doit entendre généralement par le *beau idéal*, & je vais eſſayer de m'exprimer, ſur cet objet, de manière à être compris par ceux qui pratiquent & par ceux qui ne pratiquent pas les Arts.

Le *beau idéal* eſt aujourd'hui, à notre égard, la réunion des plus grandes perfections que puiſſent offrir partiellement certains individus choiſis.

Si l'on veut concevoir le *beau idéal* d'une manière plus relative aux idées qu'avoient les Artiſtes Grecs vers le ſiècle de Périclès, il faut imaginer le beau tel qu'il exiſteroit, ſi la Nature formoit ſes productions & l'homme ſur-tout, avec le choix le plus exquis, avec toutes les perfections générales & particulières dont ſe trouvent ſuſceptibles les formes & les mouvemens qui lui ſont preſcrits, en y joignant les relations viſibles que ces formes & ces mouvemens peuvent avoir avec les affections ſen-

timentales les plus ſpirituelles, les plus élevées & les plus parfaites.

Je vais rendre cette explication plus intelligible en la developpant.

On diſtingue trois ſortes d'imitations dans les Arts du deſſin ; l'imitation ſervile des objets tels qu'ils s'offrent à l'imitateur ; l'imitation des objets que l'imitateur choiſit & préfère ; enfin l'imitation qui réunit les parties les plus parfaites d'un grand nombre d'objets choiſis.

La première de ces imitations (qui certainement eſt la moins *idéale* de toutes) eſt celle par laquelle l'Art commence toujours à s'eſſayer.

La ſeconde appartient aux progrès de l'Art.

La troiſième eſt un degré ſuréminent auquel l'Art ne peut être élevé & dans lequel il ne peut être ſoutenu que par le concours d'un nombre de cauſes actives & puiſſantes dont j'ai déjà parlé dans le Diſcours préliminaire & à l'article Art, mais qu'il eſt indiſpenſable que je rappelle ici en peu de mots.

Ces cauſes ſont une température favorable aux développemens phyſiques & moraux ; l'art de tranſmettre, à l'aide de l'écriture, des idées & des lumières, & l'aſcendant des grandes inſtitutions, aſcendant prodigieux, puiſqu'il élève l'homme audeſſus de lui-même, c'eſt-à-dire, de la perſonnlité, & qu'il porte, à l'aide de l'enthouſiaſme & de l'amour de la gloire, les vertus, ainſi que les Arts, à des perfections ſublimes & en quelque façon ſurnaturelles.

Ces ſentimens ſe ſont démontrés, parmi les Grecs, à l'occaſion du patriotiſme & de l'héroïſme. Une Mythologie favorable aux Arts & propre à ſe lier intimément avec les inſtitutions que je viens de nommer, rappro-

choit les Héros des Dieux, &, par une destinée imaginaire, faisoit passer des mortels à cette nature qui est si élevée au-dessus d'eux.

Les Arts nourris de ces idées, les Artistes occupés sans cesse à représenter des Dieux & des Héros, se trouvoient entraînés à exprimer, sous les apparences les plus parfaites que peuvent avoir les formes humaines, pour ainsi dire divinisées, la perfection sublime que nous nommons *beau idéal.*

Ce genre de beauté n'ayant plus les mêmes bases parmi nous, ne peut, comme on le voit, nous inspirer généralement les mêmes idées, & c'est de-là que naît la difficulté d'atteindre à la même perfection que les Anciens, & de s'exprimer sur cet objet de manière à être entendu de tout le monde.

Je dois, relativement à la forme de cet ouvrage, me borner à ces explications sommaires sur le *beau idéal.* Décrire éloquemment les impressions qu'il produit, est inutile pour les ames éclairées. Qu'elles éprouvent une seule de ces impressions, bientôt elles les connoîtront toutes. Car un sentiment instruit plus que toutes les exclamations, les descriptions & les éloges ; & ceux qui n'auroient pas dans leur ame le germe des idées que je viens d'exposer, ne seroient entraînés par l'éloquence du discours que comme des aveugles qu'on fait courir, & qui s'arrêtent aussi-tôt qu'on ne les contraint plus de marcher. Je finirai par adresser, suivant ma coutume, aux Artistes & sur-tout à la jeunesse des Arts, quelques observations raisonnées qui peuvent leur être utiles.

Ne vous livrez pas, dans vos premières études, à des idées trop abstraites sur la perfection ; elles nuiroient à de véritables & solides progrès, parce que, dans la jeunesse,

l'imagination n'eſt pas encore en état de produire des fruits parfaitement organiſés. Une ſurabondance précoce peut épuiſer le génie naiſſant, comme des abus prématurés de nos forces altèrent notre conſtitution.

Vous perdrez, en pourſuivant des beautés trop difficiles à ſaiſir, un temps précieux pour les études méthodiques qui vous ſont indiſpenſables. Elles doivent marcher les premières; enfin, vous riſquez de prendre, en cherchant l'*idéal* avant le *poſitif,* des routes où vous reſteriez égarés pour toujours.

Si vous obſervez donc, dans vos premiers deſirs de ſuccès, les chefs-d'œuvre antiques, & ſi vous y entrevoyez la beauté *idéale*, ſuſpendez votre crayon, & admirez avec le reſpect religieux qu'impoſe le ſublime des textes ſacrés. Craignez ſur-tout, craignez ceux qui commentent ou paraphraſent.

Si vous êtes ravis d'admiration en regardant & en deſſinant l'Apollon antique, ſi votre ame eſt ſaiſie de l'expreſſion céleſte qui s'y joint à toutes les beautés des formes; que vous ſerviroit qu'un des plus célèbres enthouſiaſtes du *beau idéal* & de l'antiquité vous dit : » L'idée » de la beauté eſt comme une ſubſtance abſtraite de la » matière par l'action du feu, comme un eſprit qui » cherche à ſe créer un être à l'image de la première » créature raiſonnable, formée par l'intelligence de la » divinité. «

Entendrez-vous ce langage d'un homme * digne d'ailleurs de la plus grande eſtime par ſes connoiſſances, ſon érudition & ſon deſir d'inſpirer ce qu'il reſſentoit à la vue des chefs-d'œuvre antiques? non, ſans doute. Craignez

* Winkelmann.

donc

donc de perdre, à le comprendre, le temps que vous devez employer à ſentir & à pratiquer ; mais gardez-vous également de vous jetter dans une extrémité trop oppoſée ; gardez-vous de tourner en dériſion ce qui a rapport à la beauté *idéale ;* vous vous verriez entraîné ſi rapidement à l'imitation de la nature vulgaire, plus facile à ſaiſir, que vous croiriez peut-être enfin le choix même peu néceſſaire ; vous deſcendriez d'une perfection trop élevée pour vous, à un mérite trop inférieur à vos forces, & ce ſeroit un égarement plus blâmable que celui que vous vouliez éviter.

C'eſt en comparant & en choiſiſſant qu'on peut atteindre la perfection moyenne, qui malheureuſement ſuffit à nos idées *artielles* modernes ; mais par le choix délicat, par le choix le plus parfait, vous vous approcherez au moins du ſublime. N'éteignez donc pas un deſir d'élévation qui ſoutiendra votre talent à la hauteur de votre ame, & que par l'émulation des ſuccès, par l'étude des beautés qu'ont atteint les plus célèbres Artiſtes, par une ſecrette inſpiration enfin, vous ſentiez que le ſublime, bien qu'on le nomme *idéal*, n'eſt pas chimérique.

Après vous être exercés de bonne heure & long-temps à l'imitation des modèles qui vous ſont offerts par vos maîtres, premièrement ſans autre but que d'imiter exactement, exercez-vous par des comparaiſons fréquentes & méditées, à apprécier & à choiſir. Haſardez d'après l'appercevance de ce qui eſt plus ou moins beau dans vos modèles, de ſubſtituer aux parties dont vous n'êtes pas ſatisfait par l'idée plus élevée que vous prenez de la Nature, d'autres parties que votre ſentiment appuyé de principes inaltérables, vous fera concevoir comme plus parfaites.

Donnez enfin, si vous avez reçu quelque étincelle du flambeau qui anima Homère où Phidias, un essor libre à votre imagination, & élancez-vous vers le sublime.

Le génie peut seul diriger ce vol, & les avis qu'on tenteroit de vous donner en ce moment ressembleroient à ceux qu'Apollon donnoit à son fils: » Dirigez, lui » disoit-il, votre char de manière à éviter les périls qui » s'offriront à vous; moderez quelquefois vos coursiers, » poussez-les à propos; craignez de vous égarer dans les » vastes espaces que vous voulez parcourir «.

C'étoit un Dieu qui instruisoit un jeune héros, & cependant le héros se perdit.

Pour offrir encore quelques notions & même quelques conseils à ceux qui se croient en droit de guider à leur gré, le crayon & le ciseau des Artistes, parce qu'ayant l'avantage de les employer, ils prescrivent des évaluations pécuniaires au talent & même au génie, je hasarderai de leur dire:

Vous est-il donc possible, d'après vos occupations, vos dissipations, vos desœuvremens, d'acquérir assez d'idées libérales pour atteindre dans les Arts, & je pourrois dire dans les sentimens même, à la beauté & aux perfections que nous nommons *idéales* ou sublimes? Ce que vous pourriez & qu'on doit vous démander, c'est de laisser au moins un libre & juste essor aux Artistes, & de ne pas les asservir à des choix dont la préférence n'est fondée que sur vos affections personnelles. La vérité qu'il seroit avantageux de vous faire reconnoître encore & qu'on ne peut trop vous répéter, c'est que les satisfactions que vous cherchez dans les Arts seroient beaucoup plus grandes & plus durables, si elles dépendoient moins de vos décisions & de vos caprices.

Écoutez donc les Artiſtes ; mais vous leur ôtez ſouvent la faculté ou le courage de vous éclairer, parce qu'ils ont malheureuſement un plus indiſpenſable beſoin de ceux qui les emploient & les protègent, que ceux-ci n'ont beſoin réellement d'Artiſtes habiles & éclairés.

BEAUTÉ. L'article Beau a précédé celui-ci, parce qu'il en a le droit dans l'ordre alphabétique. Je penſe même, & je l'ai fait obſerver, que, relativement aux Arts dont il eſt queſtion dans ce Dictionnaire particulier, le beau préſente un ſens plus général, & le mot *beauté* une idée plus poſitive. Cependant il eſt néceſſaire de diſtinguer encore, dans la manière dont on peut employer ce dernier, deux acceptions principalement différentes.

Quelquefois le ſens du mot *beauté*, employé dans le langage de l'Art, eſt à peu de choſe près celui du mot *perfection*. On veut dire alors que le Peintre a atteint ou a approché beaucoup de l'idée qu'on a de la perfection de l'Art, & l'on a pour baſe, ou des connoiſſances acquiſes, ou des ſenſations perſonnelles. Mais, lorſqu'on prononce le mot *beauté*, en admirant une figure peinte dans un tableau, l'on entend le plus ordinairement la repréſentation la plus parfaite ou la plus convenable, ou la plus agréable d'un homme ou d'une femme, & ces diſtinctions dans l'idée qu'on ſe forme alors, déſignent que cette idée eſt quelquefois plus particulièrement relative aux ſens, quelquefois à l'eſprit, quelquefois au ſentiment ; ce qui s'accorde avec les notions que j'ai données dans l'article Beau.

Lors donc qu'on ſe récrie ſur la *beauté* d'une femme peinte par un excellent Artiſte, cette exclamation ſe

rapporte le plus généralement, pour parler un langage poétique, ou bien à Vénus céleste, emblême du sentiment & de l'esprit, ou à Vénus terrestre, emblême des différentes satisfactions des sens.

Si l'exclamation sur la *beauté* se rapporte à une figure d'homme, elle a pour objet la perfection dont est susceptible l'homme, relativement à sa nature, à l'âge, à la circonstance, ou, pour parler plus généralement, aux convenances, aux conventions établies & aux bienséances.

Mais le mot *beauté* n'exprime le complément d'idée dont il est susceptible, qu'autant qu'il s'agit principalement dans un ouvrage artiel d'une figure entière, & que cette figure, ou nue, ou artistement couverte, peut laisser juger de son ensemble, ainsi que des détails des parties qui la constituent : car, sans cela, le mot *beauté*, appliqué comme il l'est le plus souvent, parmi nous, au visage & au buste seulement, se trouve restraint, & l'idée qui en résulte est très-loin d'être complette.

Il est encore nécessaire que la figure à laquelle on adapte le mot *beauté*, exprime, indépendamment de ce qui vient d'être dit, une action ou un sentiment, ou bien une idée spirituelle qui anime la perfection physique; & puisque la *beauté* naît, comme je l'ai dit figurément, des idées appartenantes à Vénus, c'est l'amour qui naturellement a le droit le plus général d'animer la figure, & de donner plus d'intérêt à ses formes & aux parties qui la composent; mais cet amour peut être, ainsi que sa mère, ou spirituel & sentimental, ou sensuel. Aussi dans les ouvrages que produit la Peinture, ce sont les sujets & les figures de ce genre qui inspirent le plus généralement la dénomination dont il s'agit dans cet article.

Ces ſujets & les figures dont je parle, ſont en grand nombre, & elles ſont ſuſceptibles d'être infiniment variées & nuancées, d'après les actions, les faits, les hiſtoires conſacrées, & ſur-tout d'après celles qu'on tire de la Mythologie, parce que les Fables Grecques offrent dans les faits qui la conſtituent, dans les allégories qui lui ſont propres, & dans celles qu'on en a tirées, les relations les plus heureuſes des ſenſations, des ſentimens & des idées ſpirituelles avec la Nature & avec les Arts.

Il faut obſerver encore que comme les objets peints paſſent par les organes d'un ſens très-fin & très-actif, qui eſt la vue; les premières qualités qui concourent à faire employer le mot *beauté*, doivent être des qualités propres à flatter le ſens; car le regard veut être ſatisfait, & la vue commence toujours par porter une ſorte de jugement ſur ce qui eſt ſpécialement de ſon reſſort.

A la vérité, les hommes doués d'un eſprit, ou d'un ſentiment très-prompt & très-exercé, croyent que ces facultés intellectuelles décident ſupérieurement à toute autre leurs jugemens. En effet, la promptitude de l'eſprit & du cœur, font compter ſouvent pour rien la première impreſſion du ſens phyſique; mais les hommes qui réfléchiſſent accordent à chacune de leurs facultés ce qui lui appartient; & ſe ſervant du mot *beauté*, ils ne ſe diſſimulent pas que c'eſt premièrement en conſéquence du plaiſir que le ſens de la vue communique au cœur ou à l'eſprit, qui, à la vérité, y ajoutent des ſentimens & des idées dont on ne peut leur diſputer la propriété.

Après avoir regardé la *beauté* comme objet d'une impreſſion ſouvent peu approfondie, ſoumettons-la à quelques réflexions élémentaires.

Ce qui ſatisfait le plus généralement le ſens de la vue, ſont les proportions.

Les proportions dans le ſens le plus ordinaire à l'égard de la Peinture, ſont les relations que les parties de chaque objet ont entre elles.

La ſatisfaction que nous donne la juſteſſe des proportions, eſt attachée à notre nature, à notre inſtinct & à nos réflexions. Nous ſommes ſoumis à des proportions néceſſaires, qui ſont à la vérité plus ou moins exactes dans chaque individu, mais qui ne different pas aſſez pour nuire à la conſcience habituelle que nous avons de ces proportions, d'autant qu'elles ſont une des baſes de notre exiſtence. Elles contribuent encore à nos ſatisfactions & à l'eſpèce d'égalité qui peut exiſter entre nous.

Les parties de notre corps ſont proportionnées à leur tout; elles le ſont aux uſages qui nous ſont propres. Nous en éprouvons même, ſans nous en rendre compte, à chaque inſtant, les avantages, & ce n'eſt guère que lorſque notre imagination s'exalte, que nous deſirerions qu'elles fuſſent différentes, pour ſeconder des deſirs ſouvent déraiſonnables, & dont l'accompliſſement ſeroit nuiſible à la ſorte de bonheur qui nous eſt accordé.

Les objets qui nous ſont étrangers ont leurs proportions; ces proportions, comparées aux nôtres, s'oppoſent quelquefois à nos deſirs, ou nous expoſent à des dangers; mais les proportions des objets dont nous faiſons le plus d'uſage, nous ſont généralement favorables, & établiſſent de plus en plus la ſatisfaction que les proportions nous cauſent.

Des beſoins, ſi l'on paſſe aux Arts qui en ſont la ſuite néceſſaire, on voit les proportions ſe multiplier de toutes

parts pour notre utilité & pour nos plaiſirs : car, dans les Arts méchaniques, les proportions ſont les fondemens de toute invention. Elles enfantent les calculs, établiſſent des principes, & plus on les rend parfaites, plus cette perfection nous ſatisfait dans les uſages qu'on en tire, plus elle excite notre admiration dans le ſpectacle qu'elles nous donnent, & plus elles nous contentent dans les méditations auxquelles elles nous invitent.

Si nous paſſons aux Arts agréables, comme ils appartiennent tous plus ou moins à l'imitation, les proportions ſe reproduiſent dans leurs ouvrages, & comme le choix & la perfection ſemblent plus néceſſaires dans l'imitation, pour nous attacher & nous plaire, que dans la réalité même, les Arts ont été conduits naturellement à rechercher, à étudier les proportions & à en établir des calculs, des règles & des méthodes.

Les détails de tout ce que je viens d'offrir rapidement ſeroient faciles à déduire, mais tenant ici trop de place, ils interromproient le tiſſu des idées élémentaires, que j'ai deſſein de préſenter. Je m'arrêterai déſormais à ce qui regarde, à cet égard, l'Art de la Peinture.

La Peinture, dans l'état le plus imparfait, eſt obligée de ſe ſoumettre aux proportions : il eſt vrai qu'elle ſe contente alors de les indiquer, parce qu'elle ne ſuit qu'une ſorte d'inſtinct, une ſenſation vague des dimenſions les plus apparentes ; cependant, l'imitation la plus groſſière pour parvenir à faire reconnoître l'objet imité, ne peut ſe diſpenſer de faire plus grand, plus long, ou plus gros, les parties d'un tout qui ont cette proportion relativement aux autres dans la nature : peu-à-peu, l'on imite ces proportions plus exactement.

Enfin, la méditation inſpire de fixer quelques points fondamentaux, dans les rapports & les proportions : lorſque l'Art eſt plus médité, plus approfondi, l'on ſent la néceſſité de fixer exactement ces points par des obſervations comparées, & l'on y parvient par le ſecours sûr de quelques ſciences exactes.

C'eſt ainſi que les idées des proportions ſe préſentent à l'homme, qui lui-même eſt un compoſé de parties indiſpenſablement proportionnées. C'eſt par ces raiſons que les proportions lui plaiſent, & c'eſt ainſi que peu-à-peu il les obſerve, les imite & découvre les régles auxquelles la Nature les a ſoumiſes.

Mais ces proportions ſont ſuſceptibles de certaines préciſions, de certaines fineſſes, qui, lorſque la vue, le ſentiment & l'eſprit ſe perfectionnent, doivent ſe perfectionner auſſi & devenir plus ſenſibles.

Certaines circonſtances concourent à ces perfectionnemens, & c'eſt par leur effet, joint à tout ce que j'ai fait appercevoir rapidement, que les Grecs, dans l'époque la plus brillante de leur exiſtence par rapport aux Arts, ont porté au dernier degré & même en quelque façon au-delà de ce degré la fineſſe des proportions méditées dans les ouvrages de Peinture dans ceux de Sculpture, & ſur-tout dans l'imitation de la *beauté* ſublime de la figure humaine.

Je ne répéterai pas ce qui dans le Diſcours préliminaire & dans pluſieurs de mes articles, a rapport à cet objet ; mais je dois deſirer que les Lecteurs ſe le rappellent. Je continuerai ces apperçus, en diſant que les proportions du corps humain ſont devenues chez les Grecs une baſe ſavante & profonde de la *beauté*. Mais comme leurs facultés exercées & portées à s'étendre &

à s'élever par de grands & puissans motifs, étoient parvenues à une perfection extraordinaire. Il en eût résulté que la *beauté* plus sensiblement divisée en *beauté* sensuelle, *beauté* sentimentale & *beauté* spirituelle, a exigé dans les imitations des Arts, les proportions les plus finement relatives aux sens, au sentiment & à l'esprit. Dans les distinctions que je vais faire à cet égard, je ne donne cependant mon opinion que comme une conjecture que je crois vraisemblable.

Il me semble que les Grecs pour parvenir aux degrés de perfection qu'ils ont atteints, ont dû faire une distinction entre les dimensions des parties solides intérieures de la charpente, & les dimensions des parties molles & apparentes.

Les dimensions des parties les plus solides, qui sont les os & quelques cartilages, établissent principalement des longueurs relatives, proportionnelles & déterminées. Ces dimensions, par le secours de l'Anatomie, présentent des résultats à-peu-près fixes, sur lesquels on peut s'appuyer.

Les dimensions des substances moins solides consistent en différentes grosseurs des parties visibles du corps, en diminutions insensibles, en renflemens gradués de ces parties; modifications dont se trouvent susceptibles les muscles, la graisse & la peau, qui variables de leur nature reçoivent des dimensions dépendantes du tempérament, de l'âge & des circonstances: ces dimensions & les formes qui en résultent sont apparentes; elles sont mobiles, & elles contribuent avec les proportions des parties intérieures & solides de la charpente aux impressions que font les corps sur nos facultés.

Parmi ces impressions, celles qui sont plus particu-

lièrement ſenſuelles, peuvent être ſatisfaiſantes par des combinaiſons de dimenſions & de formes, qui ſeroient moins favorables aux expreſſions ſpirituelles & ſentimentales.

Une femme douée d'un embonpoint qui n'altéreroit point les proportions, offrira au ſens de la vue & aux impreſſions ſenſuelles qui peuvent en réſulter, des attraits qui ſeront honorés du nom de *beauté*. La fermeté, la rondeur, l'éclat de la peau, ſes nuances légérement colorées, la douceur du tiſſu de l'épiderme, appartiennent aux dimenſions & aux formes dont je viens de parler, & ces modifications ajoutées à l'exactitude des proportions, doivent lui faire donner à très-juſte titre par les ſens, le nom de *beauté*.

Mais le ſentiment dont les ſatisfactions conſiſtent plus eſſentiellement dans certaines expreſſions fines, des traits, des geſtes, du maintien, du regard, peut trouver que les attraits dont je viens de parler, manquent de quelque choſe de favorable aux impreſſions qu'il deſire. Ces attraits peuvent nuire à la flexibilité des traits, ainſi qu'à des impreſſions nuancées, ſatisfaiſantes pour les ſentimens du cœur & qui indiquent les opérations de l'eſprit.

Il exiſtera donc des dimenſions dans les formes apparentes & dans les parties flexibles, qui ſeront plus ou moins favorables aux différens genres de *beauté*, & ces dimenſions ſeront bien plus difficiles à fixer que les proportions des parties ſolides de la charpente & du corps humain.

Les Grecs ont dû être conduits à ces obſervations, comme je l'ai dit, par l'union qu'ils admettoient des perfections humaines, héroïques, & des perfections divi-

nes ; aussi ont-ils atteint aux degrés éminens de la *beauté*, soit qu'on la considère relativement aux sens, soit qu'on la considère relativement aux sentimens les plus nobles, les plus élevés, & enfin au mélange de ce que les différentes facultés peuvent desirer de plus parfait. De-là, cette *beauté* idéale qui distingue leurs chefs-d'œuvre, & que nous admirons encore dans ceux qui nous restent.

On inférera de toutes ces notions, que la *beauté*, ainsi que le beau, les plus complets, relativement à l'Art, consistent dans les proportions & les dimensions les plus susceptibles de satisfaire les desirs du sens visuel, du cœur & de l'esprit.

On sent que les nuances de ces différentes perfections combinées, d'après les élémens que je viens de donner, sont aussi innombrables que les circonstances dans lesquelles on peut employer le nom de *beauté* pour des figures humaines ; ce terme, comme celui de *beau*, se prête donc à une infinité de modifications, d'applications générales, nationales, circonstancielles ou personnelles.

Par cette raison, il est rare qu'un grand nombre d'appréciateurs de la *beauté* soit d'accord, parce qu'il est impossible que tous envisagent les objets avec les mêmes dispositions, les mêmes intentions, ou sous les mêmes points de vue. On voit que la *beauté* généralement proclamée telle dans un pays, n'est pas celle qu'on préfere dans un autre ; que la *beauté* caractérisée telle par un individu, n'est pas qualifiée de même par un autre ; mais deux circonstances ont cependant le droit de rapprocher les hommes en leur inspirant des opinions qui ne se contrarient pas formellement & qui tendent même à devenir unanimes à quelques égards.

C'eſt premièrement le jugement de la vue, qui conſidérée comme organe ſenſuel, demande dans tous les hommes à être flattée & ne peut l'être ſans l'exactitude des proportions ; ſecondement, les connoiſſances humaines qui, lorſqu'elles ſont répandues, établiſſent ou des principes ou des opinions convenues aſſez généralement.

Le développement & la communication des connoiſſances qui font donner le nom d'éclairées aux nations chez leſquelles elles s'opèrent, eſt un objet que j'ai déjà préſenté dans l'article Beau. Mais je ne penſe pas être entré dans des détails qui ne peuvent être obſervés que, lorſqu'à l'aide de ces connoiſſances, les ſenſations, les ſentimens & les idées ſe ſont perfectionnées à un certain point.

Non-ſeulement le maintien, la démarche, l'action, la grace acquièrent, dans les ſociétés éclairées, le droit d'avoir part à l'idée de la *beauté*, mais ce qu'on appelle plus particulièrement la phyſionomie, le caractère des traits, les geſtes, les mouvemens, entrent auſſi dans l'idée dont je parle, & l'on y a joint quelquefois un certain charme ſenti, mais ſi difficile à expliquer, qu'on s'eſt permis de le déſigner en le nommant un *je ne ſçai quoi*.

Il exiſte encore dans les ſociétés éclairées une ſorte de *beauté* relative aux circonſtances des faits, aux circonſtances de l'âge, à celles de l'état, du rang. Ce genre de *beauté* peut être nommé *beauté de convenance*.

Enfin, on doit faire mention d'une ſorte de *beauté* relative aux opinions paſſagères, aux préjugés, & à ce qu'on appelle *modes*, qu'on peut appeller *beauté de convention ;* ce qui ne ſuppoſe pas toujours que la convention ſoit générale & unanime.

Diſons à préſent un mot de chacune des diſtinctions que je viens de préſenter, en prévenant toujours que je crois plus avantageux d'offrir, dans cet ouvrage, des apperçus élémentaires rapprochés les uns des autres, que tous les détails qu'ils ſuppoſent, parce que les élémens reſtent plus aiſément dans l'eſprit ; que d'ailleurs les Lecteurs, diſpoſés à méditer & à obſerver, peuvent ſuppléer aux détails & aux idées intermédiaires, par-deſſus leſquelles je me ſuis permis de paſſer.

La *beauté* qui naît du maintien, du repos, de l'action, de la démarche, du mouvement, du geſte, a bien pour baſe les proportions exactes des parties ſolides de la charpente intérieure, & même les dimenſions des parties moins ſolides qui recouvrent les premières ; mais il faut y ajouter une juſteſſe de pondération & d'équilibre ſymmétrique dans la diſtribution de la peſanteur des parties, une flexibilité prompte, douce & exacte des leviers dans les balancemens ſucceſſifs qu'occaſionne le déplacement des parties dans le mouvement & juſques dans le repos & dans le ſommeil.

C'eſt ici que vient ſe placer naturellement une partie de l'idée de la grace, puiſque, dépendante de l'accord inſtantané des mouvemens du corps & de l'expreſſion des traits avec les ſenſations, les ſentimens & les idées ſpirituelles, il eſt indiſpenſablement néceſſaire que tous les principes que j'ai déſignés concourent à cet accord pour le rendre le plus inſtantané poſſible. On trouvera ces élémens plus détaillés à l'article Grace.

La *beauté* de convenance eſt relative, comme je l'ai dit, aux faits ou actions, à leurs circonſtances, à celles de l'âge, de l'état, du rang, & la bienſéance, ou plutôt les bienſéances y ont leurs droits.

La *beauté* relative aux faits, aux actions & à leurs circonstances, consiste dans le choix que la nature semble faire quelquefois, en assortissant la *beauté* sensuelle, sentimentale ou spirituelle d'une figure à une action, ou bien à une circonstance.

Pour une scène d'amour sensuel, par exemple, il suffit d'une *beauté* qui, moins disposée aux impressions & aux expressions les plus fines, les plus délicates du sentiment ou de l'esprit, le sera davantage aux impressions des sens. L'Artiste aura atteint la *beauté* de convenance, lorsque, d'après cette relation, il aura choisi les formes qui conviennent davantage.

La *beauté* relative à l'âge, indépendamment de tout ce qui lui est commun dans les élémens précédens, en a qui lui sont particuliers.

La *beauté* de l'enfance a pour base des proportions de parties plus ou moins solides & des dimensions de forme; mais les parties destinées à devenir solides ne le sont pas encore à cet âge, & ces parties changent presque de moment en moment, jusqu'à ce qu'elles soient parvenues à leur développement complet. Il en est même qui restent assez long-temps cartilagineuses, & qui tiennent, pour ainsi dire, un milieu entre les parties solides & celles qui ne le sont pas.

Ces dernières, à leur tour, reçoivent dans leur premier accroissement des dimensions apparentes qui paroissent infiniment plus considérables que les proportions ne sembleroient le demander, & ces gonflemens ou renflemens des parties molles qui nous plaisent dans les enfans, changent de dimensions & même de place, depuis la première enfance jusqu'à l'adolescence, ou jusqu'au terme de la virilité. Aussi la tête, qui, dans l'homme formé, est la

ſeptième partie de la longueur totale de la figure, n'eſt que la cinquième dans quelques momens de l'enfance, & ſe trouve même aux premiers termes de cette enfance, dans une proportion encore plus éloignée de celle qu'elle doit recevoir & conſerver.

La *beauté* de l'enfance ne conſiſte donc pas préciſément dans les proportions, puiſqu'elles ne ſont pas fixes, comme elles le deviennent dans l'homme & dans la femme abſolument développés; mais elle conſiſte, en ſuppoſant qu'il n'y ait point de difformités ſenſibles, dans l'apparence de la ſanté & dans l'ingénuité, ſoit qu'on applique ce terme au moral, ſoit que figurément on déſigne par-là un certain abandon ſouple & naïf dans les mouvemens. Enfin, dans la fraicheur, la blancheur, les nuances colorées de la peau, & dans la grace qui, comme je l'ai dit, conſiſte moins dans des proportions parfaites, que dans l'accord prompt & juſte des affections ſimples & intérieures, avec les expreſſions & mouvemens extérieurs; ce qui a lieu principalement dans l'enfance & dans la première jeuneſſe.

La *beaute* particulière de la jeuneſſe & de l'adoleſcence, a pour baſe la proportion des parties ſolides, qui devient plus fixe : mais elle admet quelques défauts de développemens dans les dimenſions des parties qui ſont moins ſolides, auxquels ſuppléent la ſanté, la vie, une vigueur naiſſante, la promptitude de l'action, celle des mouvemens & des expreſſions, enfin une certaine fleur de jouiſſance, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, des facultés qui plait aux yeux, en réveillant dans l'eſprit ou dans le cœur des impreſſions vives & aimables.

La *beauté* de l'âge viril exige les ſignes de la force

& la perfection de l'accroissement. Les sens, le cœur, l'esprit, sont satisfaits en voyant une parfaite représentation de cet âge, quoiqu'ils n'y retrouvent plus l'activité qui caractérise l'âge précédent.

La modération du mouvement dans l'âge viril, donne l'idée d'une confiance dans des qualités essentielles entièrement acquises. Les muscles plus caractérisés annoncent la force; mais ce qui reste encore des caractères de la jeunesse, adoucit ce que la force pourroit avoir de trop imposant. La vigueur ajoute à la *beauté*, parce qu'elle est un effet naturel du développement accompli, qui remplit le but de la nature.

Si quelques idées de la *beauté* s'étendent jusqu'à la vieillesse, elles ne sont plus fondées sur les mêmes bases. Ce qu'on désigne par ce nom, en parlant d'un vieillard, se rapporte à quelques convenances, à quelques bienséances particulières, souvent même aux conventions.

Un vieillard dont le maintien est plus soutenu que cet âge ne le comporte ordinairement, satisfait le regard qui l'apperçoit, le sentiment qui s'en occupe, l'esprit qui l'observe; mais nous ne courons pas (pour parler ainsi) après cette satisfaction; nous nous contentons de la recevoir. Si la tête d'un vieillard conserve un caractère noble; si sa physionomie annonce la bonté, la sagesse; si ses rides paroissent s'être formées sans violence & par le seul effet physique de quelques déperditions indispensables; si elles n'offrent point des sillons formés par l'habitude de passions blâmables, ou des traces d'expressions violentes & forcées qui appartiennent aux vices & aux déréglemens du corps & de l'esprit; si la tête dégarnie, les cheveux & la barbe blanchis ne font pas naître l'idée d'une dégradation & d'un dépérissement prématurés; si, au contraire,

ces ſignes de vieilleſſe réveillent l'idée d'une expérience que l'on n'acquiert que par le cours des ans ; ſi les yeux animés annoncent une vigueur de l'ame, qui réſiſte encore à la loi du temps & qui s'eſt conſervée par la ſageſſe & la modération ; ſi la bouche, les lèvres & le ſourire n'oppoſent aucune expreſſion défavorable à celle du calme parfait d'une ame ſans remords & ſans craintes, la vieilleſſe a droit de prétendre encore au titre de *beauté*. Mais on voit que cette *beauté* ne poſe plus ſur les premières baſes, & qu'elle eſt du nombre de celles que j'ai nommées *beauté* de convenance, de bienſéance & preſque de convention.

Qu'on ne s'attende pas que cette extenſion puiſſe aller juſqu'à la décrépitude. Les derniers momens trop prolongés de l'exiſtence de l'homme, ainſi que les premiers, ne ſont pas même ſuſceptibles de *beauté* de convention. Les idées d'une trop grande foibleſſe ou d'un trop grand dépériſſement, la privation des proportions qui n'exiſtent point encore dans une maſſe informe qui ne fait que de naître, & qui n'exiſtent plus dans une machine preſque détruite, n'inſpire qu'une ſorte de pitié, qu'une triſte commiſération, incompatible avec toute idée de *beauté*; ce qui n'empêche pas que, par des exceptions particulières, d'une part, cette maſſe à peine animée, & de l'autre, ce corps preſque détruit, n'aient le droit d'exciter, relativement aux êtres à qui le ſentiment doit les rendre chers, des ſenſations ſi ſatisfaiſantes, qu'elles peuvent ſe confondre avec celles qu'occaſionne la *beauté*: par l'effet de cette illuſion reſpectable, la décrépitude d'un père, d'un ami, d'un homme illuſtre & vertueux, a pour un fils, pour un ami, pour un homme qui chérit ſes ſemblables, une *beauté* qui n'eſt étrangère qu'aux

ames froides, insensibles & peu faites pour juger la Nature & les Arts.

J'ai mis au nombre des convenances, relativement au mot *beauté*, l'état & le rang.

Il seroit aisé, mais assez peu utile de s'étendre sur cet objet. Je me bornerai à dire que, si on attribue à certains états, à certaines dignités, à certains rangs, une sorte de *beauté*, cette *beauté* n'est souvent qu'une *beauté* de convention.

L'on dit quelquefois, par exemple, en parlant de certains caractères de têtes & de physionomie, que l'homme qui en est doué feroit un beau Magistrat, un beau Prélat. On dit qu'une femme a une *beauté* de Reine, la *beauté* noble d'une femme de qualité, &c. Toutes ces manières de parler sont relatives à des conventions, & principalement à celles de la Peinture; car nous avons imposé à un Art que nous avons créés des loix que ne respecte pas la nature dont nous sommes l'ouvrage.

Nous exigeons, dans la Peinture & au Théâtre, qu'un Roi, qu'un Héros, qu'un Juge, ayent dans leurs proportions, dans leurs traits, dans leurs mouvemens, dans leur expression, non-seulement une *beauté* générale, mais la *beauté* particulière que nous regardons comme convenable au rang & à l'état; & nous voyons, avec quelque regret, que la nature se conforme bien rarement sur cet objet à nos idées. Mais si le Prince véritable est bon, le Héros bienfaisant, le Juge intègre, leurs vertus nous feront l'illusion d'embellir leurs difformités: il n'en est pas ainsi dans les ouvrages des Arts, & l'on a de justes raisons pour exiger davantage; car le tableau étant muet & ses figures immobiles, il faut que les per-

ſonnages annoncent par des apparences extérieures ce qu'ils ne peuvent démontrer autrement ; d'ailleurs la *beauté*, qui eſt une perfection phyſique, a eu de tout temps dans nos idées une relation naturelle avec la perfection morale, comme la difformité corporelle avec les perverſités de l'ame ; de manière que ſans avoir deſſein de blâmer les motifs de la nature qui nous ſont inconnus, nous ne manquerions pas, ſi nous en étions les maîtres, de douer des perfections extérieures les plus parfaites, les êtres deſtinés à montrer aux hommes avec le plus d'avantage poſſible, les perfections morales en en donnant l'exemple.

Il eſt d'autres *beautés* de convenance qui tiennent encore aux idées de la Pantomime du Théâtre & aux idées de la Peinture. On rencontre ſouvent des hommes & des femmes dont l'enſemble & le caractère de phyſionomie ont quelque choſe de diſtingué qui frappe, & d'après des idées relatives au Théâtre & à la Peinture, dont on conſerve un ſouvenir vague, on regarde les hommes ou les femmes dont je veux parler, comme doués de certaines *beautés* dont la convenance appartient dans les ſcènes de la vie à certaines circonſtances. *Cette femme*, dit-on, *ſeroit une belle Iphigénie*, *une belle Cléopâtre ; elle a la* beauté *d'une Madelaine*, *d'une Bacchante*, *celle qui conviendroit au plaiſir*, *à la langueur*, *au délire des paſſions.* Ceux à qui s'offrent ces idées nuancées de *beauté*, ſuppoſent les hommes ou les femmes qui les occaſionnent, dans des ſituations relatives au caractère particulier qui les frappe, ils les ſuppoſent jouant les rôles des perſonnages que je viens d'énoncer, qu'on traite ſouvent au Théâtre ou dans les atteliers, & ce ſont principalement les ouvrages des Poëtes & des

Artiſtes qui donnent & entretiennent ces idées acceſſoires.

Cependant elles peuvent appartenir auſſi plus immédiatement au ſentiment, & les impreſſions du cœur produiſent ou font remarquer des *beautés*, qui, bien que momentanées, méritent, à trop juſte titre, ce nom, pour que nous les paſſions ſous ſilence. Une affection ſubite de ſenſibilité, ainſi que la plûpart des affections d'humanité portées à une grande élévation, preſque toutes les affections nobles & eſtimables & toutes les vertus bienfaiſantes produiſent des *beautés* qui leur ſont propres, ſur-tout lorſqu'elles ſont pures & ſans mélange d'intérêts qui les altèrent. Elles embelliſſent la laideur & font diſparoître, ou du moins oublier quelques momens les difformités ; mais ces *beautés*, comme je viens de le dire, ne ſont que paſſagères ; elles reſſemblent à la lumière du ſoleil qui diſſipe un moment les ombres, ou qui vient embellir d'un éclat fugitif un ciel chargé de nuages.

Il me reſte à parler des *beautés* particulières de chaque partie du corps humain.

Ces *beautés* ne tiennent la plûpart aujourd'hui qu'à la Poëſie, à l'imagination, ſouvent aux caprices & même à la mode, & elles offrent parmi nous peu de règles fixes & conſtantes : j'offrirai néanmoins quelques obſervations, à cet égard, en les rendant les plus conciſes & les plus claires qu'il me ſera poſſible.

La *beauté*, comme je l'ai dit dans les commencemens de cet article, eſt fondée principalement ſur des proportions, ainſi que ſur des dimenſions ; & ces proportions & ces dimenſions ſont relatives à nos beſoins. Ces élémens, qui conviennent aux principaux membres,

peuvent s'adapter plus généralement encore à différentes parties du corps susceptibles de plus ou moins de perfection.

Je vais à cette occasion remettre ici sous les yeux quelques principes que j'ai présentés dans un ouvrage relatif à la Peinture *. Le soin & le besoin de notre conservation sont le principal but & l'objet le plus essentiel de nos mouvemens; par-là se trouve établi un rapport de notre conformation avec une grande partie de nos actions.

Les mouvemens les plus essentiels & les plus ordinaires à l'homme, sont ceux à l'aide desquels il se tourne en tout sens, pour découvrir ce qu'il souhaite ou ce qu'il craint, il s'élève pour saisir quelque objet élevé; il plie son corps, pour s'approcher de ce qui est au-dessous de sa portée; il se tient en équilibre pour reprendre ses forces & se fixer où il lui est nécessaire qu'il soit, par le moyen desquels enfin il fait usage de ses facultés pour attaquer ou pour se défendre; & il se transporte d'un lieu à un autre, soit avec lenteur s'il est tranquille, ou bien en précipitant sa marche s'il desire ou s'il appréhende. Tous ces mouvemens sont d'autant plus faciles à exécuter par l'homme à qui ils sont nécessaires, que sa conformation générale & particulière, c'est-à-dire, que les proportions & les dimensions se trouvent mieux adaptées à toutes ces fonctions, à toutes ces actions, à tous les mouvemens qu'elles comportent, & que cette conformation sera plus développée & plus parfaite.

Aussi le terme de *beauté* n'a-t-il jamais une expression

* Tiré des Réflexions sur la Peinture qui suivent le Poëme de l'Art de peindre.

plus frappante, que lorſqu'on l'applique à la jeuneſſe, parce que c'eſt l'âge dans lequel l'homme atteint au développement parfait des proportions & de l'enſemble qui le rendent le plus âpre qu'il lui eſt poſſible de l'être, à toutes les actions qui lui ſont propres.

Remarquez la jeuneſſe, au moment où elle eſt prête à atteindre le dernier degré de développement des proportions & de l'enſemble : cette jeuneſſe, parfaitement conformée, dont les mouvemens faciles ſont par conſéquent agréables, dont les mouvemens prompts & adroits lui ſont par-là plus utiles. Voilà ce qui renferme les véritables idées de la *beauté*.

Mais s'il arrive que les actions & les mouvemens naturels que j'ai détaillés ci-deſſus deviennent, parmi des hommes raſſemblés & civiliſés, moins uſités qu'ils ne devroient naturellement l'être; dès-lors l'idée qu'ils auront de la *beauté* ne ſera plus ſi intimement liée à cette relation des proportions des membres avec leur uſage primitif. Or, plus un peuple approche de la moleſſe, plus cette relation des proportions du corps avec les mouvemens ſimples diminue; parce que l'induſtrie perfectionnée ſupplée à une infinité de mouvemens, & fait que ces mouvemens ſont moins néceſſaires ou moins répétés.

Dans cette Nation que je ſuppoſe, il ſe trouvera, je crois, entre les habitans de la capitale & ceux des campagnes un peu éloignées ſur-tout, une différence aſſez remarquable.

Certains défauts de conformation ſeront moins apperçus parmi les citoyens, que parmi les payſans, parce que l'art de cacher ces défauts eſt établi chez les premiers, & que l'induſtrie parvient à les déguiſer.

Les mouvemens des payſans ſeront plus fréquemment relatifs à leur conformation, qui en éprouvera quelques modifications.

Les habitans de la campagne ſe ſervent peu, en général, du mot de *beauté*; mais ils diſtinguent, ils louent & ils eſtiment. La force, la ſoupleſſe, l'agi-leté, & par conſéquent l'eſpèce d'idée de *beauté* ou de perfection qu'ils ont, tient chez eux à la confor-mation relative aux actions qui ſont propres aux hom-mes.

Enfin, ſi dans la Capitale d'un peuple civiliſé, on porte des vêtemens qui ne laiſſent pas appercevoir les proportions & les emboîtemens des membres; ſi les habil-lemens des femmes ne laiſſent apparens que la tête, une petite portion du ſein, des bras & les extrêmités des pieds, ce mot *beauté* ne ſignifiera bientôt plus que la meilleure conformation de la tête, du ſein, du bras & du pied.

Or, tous les effets dont je viens de parler, naiſſent ordinairement de l'induſtrie très-perfectionnée, de la molleſſe qui en eſt la ſuite, & ce qu'on entend par la *beauté* y participe.

Les exercices, les divertiſſemens, tels que la chaſſe, la danſe, les jeux d'adreſſe, entretiennent, il eſt vrai, les idées de perfection. Les ſpectacles aideroient peut-être à les conſerver, ſi la nature n'y étoit pas trop ſouvent altérée par l'affectation & quelquefois par les conventions les plus folles.

L'idée primitive de la *beauté* ſe perdra-t-elle donc dans les nations civiliſées? Non. Les Arts la conſer-vent.

La Sculpture & la Peinture ont excité les Grecs à étu-

dier, à connoître & à fixer la *beauté* des corps *. Ils ont eu ces idées plus développées, plus senties & par conséquent plus évidentes que nous ne les avons, à cause des jeux, des combats & des exercices qui offroient à leurs yeux fréquemment le rapport des proportions des parties, avec l'usage de ces parties.

Les Grecs, destinés à jouir & à décider des Arts, étoient instruits à sentir & à juger, en même temps que leurs Artistes l'étoient à choisir & à imiter.

Leurs statues sont devenues des règles : on les a copiées, on les a multipliées : les métaux & les marbres nous les ont conservées. La Peinture s'est réglée sur ces modèles. Nos Artistes les comparent encore tous les jours à la nature dévoilée dans leurs atteliers, & c'est ainsi que, par le ministère des Arts, la méditation & l'étude réfléchie rendent aux hommes l'image de la *beauté*; le luxe & la corruption des mœurs leur ôte, en quelque façon, la réalité.

Pour revenir actuellement sur nos pas, je ferai observer que les détails des parties ne peuvent avoir de *beauté* bien fondée qu'autant que leurs proportions & leurs dimensions se rapportent à leurs usages; & c'est par cette raison que plusieurs parties du corps humain n'ont pas de *beautés* bien décidées, ou ne semblent en avoir que d'arbitraires.

Chez les Nations dont le climat, les mœurs & les usages permettent aux individus de se montrer plus

---

* La véritable Poësie, celle qui est conforme à la nature, celle qui réunit l'admiration des différens siècles, contribue, ainsi que la Sculpture & la Peinture, à conserver les idées simples & primitives.

découverts que nous ne le ſommes, toutes les parties devroient avoir une *beauté* plus univerſellement convenue ; mais ſi ces Nations ne ſont pas éclairées, les notions générales, les connoiſſances méditées, les obſervations, les Arts enfin, & une infinité d'idées acceſſoires qui en dérivent, n'exiſtent point ou ſont très-imparfaites. La Grèce, à laquelle on eſt ramené ſans ceſſe en parlant des Arts, offroit, comme je l'ai dit, la nudité des corps, ſinon dans l'uſage ordinaire, au moins dans des exercices, des jeux & des ſpectacles qui ſe reproduiſoient ſans ceſſe. Les exercices & les jeux, mettoient en mouvement aux yeux du Public les parties, pour accomplir, le mieux poſſible, différentes actions, ils donnoient lieu de comparer les proportions & les dimenſions dans leurs rapports avec les ſuccès de ces actions, auxquelles la perfection de ces rapports contribuoient.

Auſſi les Grecs ont-ils établi, non-ſeulement la *beauté* générale du corps humain, mais la *beauté* particulière du plus grand nombre des parties du corps.

Il reſte à diſtinguer, d'après ces obſervations, les parties qui coopèrent au mouvement du corps entier, & celles qui n'y ont point de part ou qui n'en ont qu'à des mouvemens particuliers. Telle eſt la tête, par exemple, & ſur-tout les parties qui la compoſent.

On ne peut rapporter au mouvement la *beauté* du nez, des ſourcils, des cheveux, ni même entièrement celle des yeux, ainſi que des lèvres & de la bouche ; mais chacune de ces parties a cependant quelques mouvemens propres & des uſages particuliers qui ſont plus ou moins favoriſés ou contrariés par les proportions & les dimenſions que le haſard ou les accidens leur donnent.

Commençons par la forme de la tête, puiſque j'en ai parlé d'abord.

La forme de la tête peut être ronde ou ovale dans ſa longueur, ou bien étendue dans ſa largeur.

Eſt-elle ronde ? Les parties qu'on y remarque, privées du développement que leur procureroit une dimenſion plus allongée, ont moins de facilité & d'aiſance à remplir leurs fonctions. D'une autre part, dans cette forme, les parties ſe trouvant plus rapprochées ne donnent pas à ceux qui regardent l'enſemble, la ſatisfaction de les appercevoir auſſi complettement & ſous des aſpects auſſi agréables.

Si la tête ſe trouve d'une proportion étendue en largeur, cette proportion n'eſt pas favorable à la forme générale du corps qui s'élève de partie en partie, & dont la dernière doit être naturellement plutôt allongée qu'élargie, pour offrir moins de peſanteur, relativement au col & aux épaules.

La tête eſt-elle enfin ovale en longueur & tellement proportionnée dans cette forme que les dimenſions de cet ovale ayent d'agréables rapports, elle offre la *beauté* qui lui convient. Si la forme ovale eſt celle de toute la ſurface de la tête, chacune des parties qui doivent y avoir place, s'y trouvera diſpoſée avec avantage ; toutes ſeront dégagées les unes des autres, elles ne ſe nuiront pas, & la ſatisfaction du ſens de la vue ſera un réſultat de la relation des proportions & dimenſions de formes & de celle de la diſpoſition des parties. Cette ſatisfaction eſt, ſans doute, le principe qui nous fait donner le nom de *belles* aux têtes qui ont cette forme. Au contraire, ſi la tête eſt plate dans quelque partie de ſa ſurface, & ſur-tout dans celle du viſage, cette forme produit une

impreſſion froide & peu ſatisfaiſante, parce que les parties qui s'offrent dans des aſpects qui ne changent pas aſſez ſouvent au regard de ceux qui les obſervent de différens points, manquent de ce qu'on nomme *mouvement*, pris dans le ſens qu'on lui donne en Architecture. C'eſt par cette raiſon que les façades de bâtimens, lorſqu'elles n'offrent qu'un plan uniforme, s'appellent des façades plates, froides, & comme je l'ai dit, ſans mouvement; au-lieu que celles dans leſquelles des parties juſtement proportionnées, mais plus ſaillantes les unes que les autres, offrent des aſpects plus variés, ont, pour parler ainſi, du mouvement & de la vie.

Il reſte à dire un mot de la forme de la tête, lorſque le viſage, au lieu d'avoir la convexité d'un bel ovale, a une forme inégale ou concave. Alors toutes les parties altérées par l'effet de cette forme imparfaite, ſe nuiſent réciproquement, ou préſentent des aſpects irréguliers, qui non-ſeulement n'inſpirent pas l'idée ſatisfaiſante de la *beauté*, mais excitent le plus ſouvent un ſourire qui tient au ridicule.

Auſſi les phyſionomies qu'on appelle *comiques*, ont-elles ordinairement plus ou moins de cette forme trop convexe ou trop concave, & les maſques de théâtre, deſtinés à faire rire, en empruntent leurs différens caractères. Elles y joignent auſſi des irrégularités tirées de l'excès des autres formes des parties. Ainſi le maſque d'Arlequin préſente ſur une tête ronde, un nez applati, une bouche qui rentre, qui s'élargit, de petits yeux, &c. Il ſera facile de faire des obſervations d'après ces élémens, ſoit dans la Société, ſoit au Théâtre; j'en laiſſe le ſoin aux Obſervateurs & aux Artiſtes.

Je vais préſentement paſſer aux parties de la tête.

Le nez, en ne conſidérant que les modifications les plus générales, peut être ou court, ou long, ou épaté, ou ſerré, ou aquilin, ou relevé à ſon extrémité. Court, il eſt diſproportionné aux autres parties, il les découvre trop à l'œil, il occupe trop peu de l'eſpace qui lui eſt deſtiné. Ce n'eſt pas tout, il a des inconvéniens pour le ſon de la voix, pour la reſpiration, d'où en réſultent d'autres encore, & il eſt naturel que cette forme paroiſſe contraire à la *beauté* de cette partie, ſur-tout parmi les hommes qui obſervent, & chez leſquels les Arts ſont cultivés. Si le nez eſt très-long, les inconvéniens contraires à ceux que je viens d'expoſer, s'oppoſent auſſi à la dénomination de *beauté*. La longueur exceſſive cache trop certaines parties de la tête dans pluſieurs aſpects, & ſe trouve diſproportionnée avec celles qui ſeroient dans des proportions plus juſtes. La groſſeur entraîne ſes inconvéniens particuliers, l'applatiſſement de même. Le nez aquilin, s'il l'eſt avec excès, a de la difformité. Eſt-il courbe dans un ſens contraire ? il offre encore quelques-uns des inconvéniens dont j'ai parlé. Enfin, eſt-il d'une dimenſion, d'un contour & d'une forme, telle que l'antique nous l'offre dans l'Apollon & dans l'Antinoüs, nous lui accordons, d'après les connoiſſances que nous venons d'expoſer, la *beauté* qui lui convient.

Les cheveux ſont néceſſaires à l'homme, ou ſans doute ont paru l'être à la nature qui l'a formé, & leurs couleurs diverſes ont des relations plus ou moins favorables avec la couleur de la peau. Celle de ces relations qui flattent la vue, obtiennent le titre de *beauté*. Il faut obſerver que, comme ces relations n'emportent pas une idée ſi

abſolue d'utilité ou de néceſſité que pluſieurs autres, les jugemens ſur cet objet ſont plus arbitraires. Chez les Anciens, la couleur qu'ils appeloient *dorée* étoit préférablement proclamée belle par les Poëtes. Elle convient auſſi au ſyſtême de la couleur dans l'Art de la Peinture, parce que le brun & le noir forment quelquefois des oppoſitions trop fortes, & que ces couleurs, ſujettes à changer dans les tableaux, altèrent ſouvent l'accord : la couleur dorée s'unit au contraire par des nuances qui lui ſont propres aux teintes fraîches, blanches & animées de la peau. Auſſi nos Artiſtes la préfèrent encore; mais nous ne l'admettons pas avec autant de préférence dans la nature, peut-être parce qu'elle entraîne des inconvéniens qui ſont des idées acceſſoires à celles de la *beauté*. La flexibilité & la longueur des cheveux ajoutent à leur *beauté*, parce que ces qualités contribuent au mouvement, en ſuppoſant qu'on leur conſerve la liberté à laquelle les a deſtinés la nature, & alors les cheveux qui effectivement ſont diſpoſés à flotter, à n'être contraints que le moins poſſible, & à prendre d'eux-mêmes à leur extrémité une forme arrondie, ont dû néceſſairement avoir leur part à la *beauté;* ils la conſervent encore lorſque l'art des coëffures ne s'écarte pas trop de l'intention de la nature, & les Poëtes, ni les Auteurs de Romans, ne les ont jamais privés de leurs droits.

La diſtribution des cheveux ſur les bords du front & des tempes, a dû fixer les yeux de ceux qui, ſenſibles à toute eſpèce de *beauté*, ont voulu la ſuivre dans toutes ſes modifications. La régularité entre dans le nombre des élémens de cette ſorte de *beauté*. Les chefs-d'œuvre des Anciens n'offrent que rarement ces diſpoſitions ſymmétriques plus ou moins avancées, qu'offrent quelques por-

tions des cheveux qu'on nomme parmi nous bien plantés, & que nous mettons au nombre des agrémens.

La *beauté* du front pourroit paroître assez arbitraire; mais des idées de convenance, relatives au sexe, à l'âge, à l'état, ont cependant à son égard établi des élémens dont on peut rendre raison. Un front découvert fait assez ordinairement naître l'idée de la hardiesse, quelquefois même de l'audace; d'ailleurs, il peut donner à cette partie trop de surface, & altérer par-là les proportions relatives. Un grand front ne déplaît pas dans un guerrier, parce que la hardiesse & l'audace conviennent à cet état; il n'est pas choquant dans un vieillard, parce que les signes & le caractère de l'âge n'admettant guère l'idée de la hardiesse ou de l'audace, il fait naître celle des effets du temps, qui s'accordent avec une sévérité douce, fruit du calme & de la raison.

Le front petit, ou trop serré a le défaut d'être disproportionné; il donne l'idée d'un défaut de développement des parties. Les dimensions des sourcils pourroient encore paroître assez arbitraires; mais les sourcils ont un usage utile. Ils mettent l'œil à l'abri de plusieurs accidens qui le menacent habituellement. D'ailleurs, ils sont doués d'un mouvement qui contribue à exprimer des impressions, des affections & des idées; leur couleur a une relation visible avec celle des cheveux & de la peau. S'ils sont trop minces, ils ne remplissent pas assez leur destination physique, ils ne couronnent pas l'œil; & ne contribuant pas à l'expression, ils l'affoiblissent, ils énervent, pour ainsi dire, son langage. Les yeux destinés à des fonctions importantes, actives, agréables, ont, à ce qu'il me semble, des droits bien acquis à la *beauté*, sur-tout lorsqu'ils sont grands, ani-

més, clairs & ſuſceptibles par leur mobilité d'annoncer le caractère des objets qui s'y peignent, ou celui des facultés qui, après avoir reçu par eux les impreſſions de chaque objet, leur donnent à leur tour une expreſſion qui y eſt relative.

La bouche trop grande a des inconvéniens phyſiques qui contribuent à la priver de la dénomination de *beauté:* trop petite, elle en a de différens qui nuiſent à la parole, & qui ſouvent entraînent d'autres défauts relatifs à des idées acceſſoires. D'ailleurs, l'excès de grandeur ou de petiteſſe altère toujours le rapport de proportions des différentes parties entr'elles. Le menton reçoit enfin, par les mêmes raiſons, parmi les hommes & les Artiſtes qui étudient & obſervent avec détail les modifications de la *beauté*, des qualifications plus ou moins avantageuſes.

Je pourrois prolonger ces détails, j'aurois pu les étendre; mais, d'une part, je paſſerois les bornes que je me ſuis impoſées; de l'autre, le langage que doit parler un Auteur lorſqu'il cherche à établir des élémens généraux, deviendroit peut-être trop poétique: cependant, comme rien n'entraîne plus naturellement à embellir le diſcours, & je dirois même, à ſe permettre quelques libertés, que les objets dont je viens de parler, je haſarderai d'offrir, pour delaſſer un moment mes Lecteurs des formes didactiques, une deſcription des *beautés* d'Alcine.

On ſait que l'Arioſte, dans le ſeptième chant de ſon Poëme immortel, conduit le ſenſible Roger au palais de la plus belle des Enchantereſſes:

La porte s'ouvre. Une *beauté* divine
Marche vers lui; c'étoit la belle Alcine.

D'UN air de Reine, au milieu de ſa cour,
Elle s'approche & chacun tour à tour,

A ſon exemple, & jaloux de lui plaire,
Vient honorer l'aimable voyageur
D'un tel accueil, qu'on ne pourroit mieux faire,
Quand de Pſyché le divin ſéducteur
De ſa préſence embelliroit la terre.

ROGER, touché de ces empreſſemens,
Regarde, admire & tout charme ſes ſens.
Mais le palais, quelqu'en fût l'élégance,
Et le brillant & la magnificence,
L'étonnoit moins que les êtres charmans
Qu'Alcine y tient ſous ſa douce puiſſance.

NYMPHES ſans nombre, inſtruites dans ſon art
Par mille ſoins enchantoient le regard.
Toutes ſembloient filles de même mère:
On leur trouvoit ſemblable caractère,
Mais nuancé par un art ſi parfait,
Qu'à faire un choix on auroit du regret.

ON n'en a plus dès qu'on regarde Alcine.
Alcine a tout: attraits, grace divine,
Du Ciel les dons, de l'amour les faveurs.
De la *beauté* c'eſt le parfait modèle,
Elle eſt enfin de ſa cour la plus belle,
Comme la Roſe eſt la reine des fleurs.

DIVIN Poëte, inſtruit par la nature,
Ta main ſavante en trace le portrait,
Et je le vais copier trait pour trait.

D'ABORD tu peins ſa belle chevelure;
Elle étoit blonde: & par treſſes unis,
Tombant ſans art, flottant ſans réſiſtance,
Ses longs cheveux marioient leur nuance
Au doux accord des roſes & des lys.

SON front riant a la juſte meſure
Qui n'admet pas trop de ſévérité;

Du

Un front altier menace la nature ;
Étroit, il eſt ſouvent ſans majeſté.
Celui d'Alcine eſt noble, ſans fierté.
C'eſt ſous ce front & ſous deux arcs d'ébène,
Où ſon regard lentement ſe promène,
Que des yeux noirs, mais doux & languiſſans,
Des cœurs bleſſés irritent les tourmens,
En paroiſſant compâtir à leur peine.

Mais pourſuivons ; car le Peintre divin,
N'a rien omis de ce qu'on peut décrire.
Du nez parfait le trait correct & fin,
A tout cenſeur ou ſévère ou malin,
Dans ſon profil n'offre rien à redire.
Et chaque joue a du doigt de l'amour,
Vers le ſommet, cette empreinte légère
Dont il déſigne & marque pour ſa cour,
Pour ſes plaiſirs, les *beautés* qu'il préfère.

L'Amour encor, de ſon adroite main,
A dirigé, d'après ſon arc divin,
L'heureux contour de ſes lèvres de roſe.
Du trait mouvant la volupté diſpoſe,
Et c'eſt alors qu'à travers le corail
Brille aux regards le pur & blanc émail
De deux beaux rangs de perles éclatantes.

Là ſe module un ſon plein de douceur.
Là ſont formés des accens enchanteurs,
Mots emmiellés, paroles engageantes,
Appas des ſens & délice des cœurs.

C'est encore là qu'ennemi des langueurs,
S'épanouit le fin & gai ſourire.
Tout s'embellit au charme qu'il inſpire:
Le Ciel ouvert devient pur & ſerein;
On croit errer au *beau* verger d'Eden.

Mais oubliez ce charme & ſa puiſſance,

Pour admirer la forme, l'élégance
D'un col parfait & plus blanc que les lys,
S'élève-t-il ! ses muscles arrondis
Par leur souplesse offrent la noble aisance,
Qu'ont, en nageant, les Cygnes de Cypris :
Eh ! Cypris même avoit du sein d'Alcine
Pris le modèle & la forme divine
De la *beauté* quand elle obtint le prix.

Un double mont, que l'œil ardent caresse,
Sur ce *beau* sein & s'élève & s'abaisse,
Comme le flot que l'air du matin presse,
Ou que Zéphire amoureux fait mouvoir.
D'Argus, hélas ! qui ne voudroit avoir
Tous les cent yeux pour admirer ensemble
Tant de trésors qu'un seul objet rassemble ?
Qui ne voudroit du Lynx à l'œil perçant
Lancer encor le regard pénétrant,
Pour entrevoir ce qu'on ne peut atteindre ?
Non moins ardent, Roger vient de se peindre
Par ce qu'il voit, tout ce qu'il ne voit pas.
Mais moi qui sais ce qu'on doit taire ou dire,
Pour ne blesser les esprits délicats,
En ce moment je me tiens à décrire
Des bras parfaits en tous leurs mouvemens.

Cette *beauté* n'est pas tant ordinaire
Qu'on le croiroit, & de tous agrémens,
Mesure juste est la source & la mère.

Alcine donc, de ses deux bras charmans
Soutient & meut d'une grace infinie,
Sa blanche main, point trop grande, arrondie,
Douce au toucher, & ses doigts étagés
Jolis fuseaux, qui, dans leur symmétrie,
Semblent au tour finement prolongés.

Si vous voulez terminer la peinture,
Imaginez tout ce que la parure,

Soumise au goût, dans ses riches travaux,
Peut ajoûter sur un corps sans défauts,
En respectant la grace & la nature.

Je me permettrai de joindre à ces détails de la *beauté* d'Alcine, quelques-uns de ceux dont le même Auteur, ou pour parler mieux, le même Peintre embellit la figure d'Olimpie, & je hasarderai d'offrir ainsi une *Académie* poëtique, dessinée par un grand Maître, qui colore son dessin pour le rendre plus agréable & plus vrai.

La neige pure éblouit moins les yeux
Que ce satin, au doux toucher flexible,
Ce tissu fin & surtout si sensible
Dès que l'anime un desir amoureux.
Le sein mouvant, qui s'élève & palpite,
Ressemble au lait sur des clayons bien pris,
Qui, sous le doigt curieux & surpris,
En résistant & tressaille & s'agite;
Mais promenant vos regards enchantés,
De chaque flanc admirez les *beautés*.
Suivez ce trait d'une forme si pure
Qui, plus saillant, prononce les côtés;
Et prolongé dans sa douce courbure,
Vient embrasser un espace arrondi,
Que vers son centre élevé, mais uni,
D'un petit creux décora la nature.
Ainsi Vénus, sur le flot azuré,
Vénus naissante, à l'art du Statuaire,
Offre un modèle à jamais admiré.
De celui-ci, non moins digne de plaire,
Suivons encor les contours ondoyans,
Qui, variés dans tous les mouvemens,
Avec souplesse accusent les jointures.
Voyons plus bas: par de douces enflures,
La cuisse blanche au milieu s'arrondir,
Voyons la jambe à propos s'amincir,

Et les deux pieds, de gentilles mesures,
Qu'un Art gênant n'osa jamais meurtrir,
Ornés de doigts, qu'un doux carmin colore
Et que Nature a le soin d'embellir
De cent *beautés* que le vulgaire ignore.

BERCEAU, (subst. masc.) Le *berceau* est un outil qui appartient à la Gravure, & principalement à celle qu'on nomme *gravure en manière noire*. Le second Dictionnaire offrira des détails méchaniques & théoriques sur les différentes opérations de l'*Art de graver*. On trouvera aussi, dans les planches gravées qui y auront rapport, les formes du *berceau*, & celles de tous les outils & de tous les ustensiles dont on se sert pour produire des estampes.

Je me contenterai de donner, dans cet article, quelques notions très-générales.

Le *berceau* est un outil d'acier, armé de petites dents presqu'imperceptibles. Il sert principalement à préparer une planche de cuivre, de manière que, lorsque l'opération est faite, le cuivre sur la surface duquel on a promené en tous sens & appuyé en *berçant* l'outil dont il s'agit, se trouve couvert de petits trous & d'imperceptibles aspérités; la planche, dis-je, préparée ainsi, produit alors sous la presse, à l'aide du noir d'impression qui s'y attache, une épreuve d'un noir velouté & d'une teinte parfaitement égale. Lorsque l'ouvrier est parvenu à cette préparation absolument méchanique de la planche, l'Artiste commence à opérer, en enlevant avec des lames d'acier bien coupantes, & en faisant disparoître, à l'aide du brunissoir, les aspérités dans les endroits qu'il a dessein de rendre plus ou moins lisses, pour représenter l'effet du clair-obscur par des nuances

plus lumineuſes, ou bien abſolument blanches enfin, lorſqu'il veut rendre au cuivre ſon poli parfait pour imiter les lumières que repréſente le blanc pur du papier. Ces moyens, employés avec une intelligence éclairée & avec adreſſe, opèrent une dégradation *précieuſe*, ſur-tout ſi l'Artiſte reſpecte l'exactitude des formes de chaque objet.

On voit que ce genre de travail ou de gravure a pour objet de détruire l'ouvrage du *berceau* & de diſtribuer, pour ainſi dire, du blanc par-tout où il le croit néceſſaire; au lieu que dans la gravure à la pointe ou au burin, le Graveur qui opère ſur une ſurface abſolument liſſe & polie, diſtribue du noir ſur cette ſurface blanche; d'où il réſulte que ce dernier Artiſte grave plus réellement le cuivre que l'autre, qui ne fait que détruire artiſtement ce que l'ouvrier a gravé avec le *berceau*.

La gravure à la pointe ou au burin ſe trouve, par la nature des opérations dont je viens de donner une idée, plus ſuſceptible de l'expreſſion qui naît de l'ame, parce que l'ame tranſmet d'autant mieux ſur le cuivre l'idée qu'elle a des objets, que l'opération de la main qui lui obéit eſt plus prompte. Le trait & la touche qu'on forme lorſqu'on grave à la pointe, ſont ſouvent auſſitôt exécutés, pour ainſi dire, que penſés, tandis que l'opération d'ôter le noir de la planche, pour ne laiſſer que celui qui doit repréſenter ce trait & cette touche, eſt longue, & donne lieu à l'ame de ſe refroidir; car l'eſprit & le ſentiment, voudroient toujours que les procédés phyſiques des Arts auxquels ils préſident, fuſſent auſſi rapides que leurs propres opérations.

La gravure en manière noire, dont je viens de donner une idée, approche, par ſes effets, du deſſin au lavis.

La gravure à la pointe approche plus effectivement encore de la manière de deſſiner à la plume. Auſſi voit-on des deſſins lavés qu'on prend pour des eſtampes à la manière noire, & des eſtampes gravées avec la pointe, qu'on croiroit des deſſins faits à la plume.

Il ſeroit bien à propos, dans un moment où le nombre de ceux qui parlent des Arts ſe multiplie (on le peut dire) avec excès, que les diſcoureurs euſſent au moins des idées préciſes des différentes manières d'opérer des Deſſinateurs, des Peintres, des Graveurs, &c. Ces notions ſont faciles à acquérir, & ne ſont point dénuées d'amuſement & d'intérêt. Il ne s'agit que de voir opérer les différens Artiſtes qui, la plupart, ne ſe refuſent pas au deſir qu'on leur marque. Il ſeroit moins commun alors d'entendre appeler, par exemple, *gravures à la manière noire*, des eſtampes, par la ſeule raiſon qu'elles ſont très-colorées & ſouvent pouſſées effectivement au noir, ſoit par l'intérêt d'en tirer plus d'épreuves, ſoit par un ſyſtême faux ſur ce qu'on doit appeler réellement l'effet. Les eſtampes les plus colorées de Rembrandt, qu'on ne manque guère de déſigner comme étant gravées en manière noire, ne ſont travaillées qu'à l'eau-forte & à la pointe, quelquefois retouchées par le burin; & c'eſt par ce moyen que quelques-unes, telle que celle qu'on appelle *le Bourguemeſtre Six*, ſont portées au clair-obſcur le plus étendu, par les nuances dégradées depuis le blanc pur juſqu'au noir velouté, & ces effets ne ſont produits qu'à l'aide des différentes pointes & des aſpérités bien ménagées que ces pointes laiſſent ſur le cuivre. Il eſt facile de ſe convaincre de ce fait à l'aide de la loupe, & les épreuves que j'ai faites, en gravant un aſſez grand nombre de planches dans cette manière, m'en ont convaincu.

Je m'étendrai ſur cet objet, & je donnerai, dans le ſecond Dictionnaire, aux articles qui comportent ces explications, quelques procédés que j'ai employés.

B I

BIENSÉANCE, (ſubſt. fém.) La *bienſéance* en Peinture & dans tous les Beaux-Arts, fait partie de ce que l'on doit entendre plus généralement par le mot *convenance*.

La conformité au *coſtume* eſt pour les Peintres une loi de convenance, & cette loi n'a que des rapports particuliers aux idées que nous avons de la *bienſéance*. Je ne parlerai donc ici que de ce qui appartient plus particulièrement à la *bienſéance*, & je m'étendrai davantage au mot CONVENANCE.

Ce qui *ſied bien* eſt l'idée primitive du mot dont il eſt queſtion dans cet article. Ce terme n'emportoit pas vraiſemblablement, lorſqu'on a commencé à s'en ſervir, autant d'importance qu'on lui en a donné depuis. En effet, dans la ſignification qu'il a aujourd'hui, il exprime un devoir, & les idées de ce devoir ſe joignent à celles de la pudeur, de la modeſtie, de la ſageſſe & de la raiſon.

On appelle *mal-ſéant* non-ſeulement ce qui nous va mal, relativement à notre âge, à notre état ou à notre figure; mais la *mal-ſéance* s'étend encore plus ſouvent aux démarches, aux diſcours, aux geſtes, aux actions qui nous déparent. La *bienſéance* tient, par des rapports qu'il eſt facile de ſentir, à la modeſtie, à l'honnêteté; & ſi nous en appliquons les idées à la Peinture, elle étend ſes droits non-ſeulement ſur la nature des ouvrages dont s'occupe l'Artiſte, ſur la place & la perſonne pour

lesquels ils sont destinés, mais encore sur les relations des mœurs mêmes de l'Artiste avec ses occupations.

La *bienséance* générale, par rapport à la nature des ouvrages de Peinture, exige qu'ils ne blessent pas les mœurs publiques. C'est une relation de l'Art avec la Nature, & de la Nature avec nous.

La *bienséance*, par rapport à l'Artiste, suppose que sa profession, susceptible d'une considération qu'on lui accorde lorsqu'il s'y distingue, est, par réciprocité, assujettie à des devoirs relatifs aux mœurs publiques qui ne doivent point être blessées, comme je l'ai dit, dans ses productions. L'attention publique que s'acquiert l'Artiste, en exerçant son Art avec la *bienséance* qui fait partie de ses succès, va jusqu'à faire souhaiter que ses mœurs n'altèrent point la considération qu'on est disposé à lui accorder. Un principe social dont la verité est démontrée, c'est que les hommes, dont les occupations ou les fonctions fixent les regards de la société où ils vivent, sont tenus d'honorer leur état, par les vertus, & les *bienséances* qui y ont le plus de rapport.

Mais une prérogative distinctive que les Artistes doivent à la nature de leurs occupations, c'est que les Arts portent ceux qui les exercent à une élévation habituelle & sensible, par les méditations qui leur sont nécessaires, par la solitude, ou du moins la retraite où ils les entraînent, & par les idées de perfections dont ils sont obligés de se nourrir sans cesse.

Aussi peut-on présumer qu'une république d'Artistes, n'éléveroit pas de monumens aux vices, & à la barbarie. On a droit de croire, par les sentimens dont on voit la plupart d'entr'eux animés, & souvent avec enthousiasme,

que ce ſeroit toujours, de préférence, les actions éclatantes de vertu, la grandeur de l'ame, la ſenſibilité qui inſpireroient leur pinceau, leur ciſeau & leur burin. Mais ſi les Artiſtes en corps ſont républicains & vertueux par l'effet de la libéralité attachée aux Beaux-Arts, il eſt trop malheureuſement vrai qu'individuellement ils ſont plus ou moins eſclaves des circonſtances & de la néceſſité d'attendre un prix de leurs travaux.

La *bienſéance*, relative aux lieux & aux perſonnes à qui ſont deſtinés les ouvrages, eſt une liaiſon d'idées de pluſieurs vertus, avec les rangs, les cultes & les individus qui font uſage des ouvrages des Arts. D'où il réſulte que certains tableaux peuvent, ſans inconſéquence, n'être pas regardés comme meſſéans ou contraires à la *bienſéance* dans l'intérieur de la maiſon d'un homme du monde, & le paroître chez un miniſtre de la religion & de la juſtice; que les Peintures employées pour orner un théâtre, une ſalle deſtinés à des jeux, ne ſont pas aſtreints à une *bienſéance* auſſi ſévère que celles qu'on emploie dans un temple ou dans un palais de juſtice.

Pluſieurs nuances plus délicates de ces *bienſéances* combinées n'ont peut-être pas, dans nos mœurs préſentes, de lignes de démarcation bien préciſes; mais dans les doutes qu'on peut élever ſur ces limites, il eſt un Tribunal qui juge ſévérement, même dans les ſociétés relâchées. C'eſt celui du Public, lorſqu'il s'explique ouvertement ſur les objets des convenances: en effet, il ſe rapproche toujours le plus qu'il lui eſt poſſible de la raiſon, par l'effet d'un pouvoir auquel il eſt comme forcé de ſe ſoumettre. C'eſt ce Juge ſouverain qui condamne ce qui bleſſe les mœurs, même lorſqu'elles ſont corrompues; c'eſt lui qui juge ſévérement

une Comédie immorale, quelque mérite qu'elle ait d'ailleurs, un Roman licencieux, quelque art & quelque grace qu'ait employé l'Auteur pour corrompre. C'est cette voix publique qui tourne en ridicule un boudoir orné de Peintures libres chez un Magistrat, qui prononce une désapprobation, mêlée d'indignation, contre les ouvrages publics dans lesquels l'humanité, la bienfaisance, la juste tolérance sont blessées, dans laquelle la basse flatterie, l'audace des fanatismes & les excès d'orgueil attaquent les droits primitifs & généraux de l'humanité, pour flatter les passions ou les vices des Princes & des Ministres, d'après des circonstances passagères ou des apparences trompeuses; & c'est ce qu'on a reproché plus d'une fois aux médailles, aux inscriptions, aux ouvrages de prose & sur-tout de poésie, aux statues enfin, & aux peintures dans lesquelles se trouvent blessées & outragées quelquefois les relations qui existeront toujours entre les hommes, celles qui existent de plus en plus entre les nations par l'effet des lumières répandues, & enfin celles des hommes & des nations avec la postérité qui juge tout en dernier ressort & avec sévérité.

Le malheur des talens à cet égard, est d'être trop souvent asservis ou corrompus, parce que la nécessité & l'intérêt entrent dans les motifs de ceux qui les exercent; & c'est par l'effet de cette servitude qu'ils sont exposés à tous les genres de corruption; ils le sont encore à des méprises dans les moyens qu'ils emploient. Si l'on pouvoit faire une énumération de tous les ouvrages où les *bienséances* dont je viens de parler, ont été blessées ou violées par leurs Auteurs, pour retirer de cette infraction des avantages qu'envisageoient l'intérêt ou la cupidité, on verroit

combien ces viles paſſions ont été ſouvent trompées ; combien de Poëſies, de Peintures, de monumens, d'éloges, de médailles, de fêtes, d'apothéoſes compoſées baſſement pour obtenir des récompenſes, n'ont été payées par ceux même pour qui elles étoient produites, que de mépris!

Artiſtes, on ne peut donc trop vous rappeller aux véritables *bienſéances*, parce que indépendamment des droits que s'arroge le vil intérêt, votre imagination féconde, exercée, docile & ſouple, vous ſuggère trop aiſément des moyens ingénieux de les enfreindre ; mais il eſt tant d'autres emplois de cette faculté créatrice, qui, d'accord avec les vertus & le plaiſir, peuvent vous aſſurer une gloire durable, que la morale des *bienſéances* ne doit pas vous paroître trop ſévère.

BISTRE. Le *biſtre* eſt une couleur brune & rouſſâtre, qu'on tire le plus ordinairement de la ſuie, & qu'on emploie dans la Peinture à l'eau, & pour deſſiner & laver. On fait avec le tabac un *biſtre* qui a quelques avantages ſur celui qu'on tire de la ſuie. On en trouvera la préparation dans le ſecond Dictionnaire.

On *deſſine*, on *lave* au *biſtre*. Des Artiſtes aiment aſſez cette manière de rendre leurs penſées, & l'on a trouvé moyen de l'imiter parfaitement par l'impreſſion colorée de la gravure.

B L

BLANC. Le *blanc*, relativement au méchaniſme de la Peinture, telle que nous la pratiquons le plus généralement, c'eſt-à-dire, en délayant les couleurs avec l'huile, eſt une ſubſtance tirée du règne minéral, & juſqu'à pré-

ſent, une préparation de la chaux de plomb. On trouvera des détails ſur cet objet à l'article Blanc, & à celui Couleur, dans le ſecond Dictionnaire ; mais le mot *blanc* a auſſi, relativement à la théorie-pratique de l'Art, une acception dont je dois parler ici.

On dit quelquefois d'un tableau, qu'il eſt *noir*, ou que ſon coloris eſt trop *blanc*. On dit, qu'un Artiſte *donne dans la farine, qu'un autre donne dans l'encre*. Il faut offrir quelque notion de ce que l'on entend par ces expreſſions, & de ce que c'eſt, en effet, théoriquement dans la Peinture que le *blanc*, le noir, la farine & l'encre.

Tous les Arts libéraux ſont contraints par l'inſuffiſance des moyens qui leur ſont accordés de recourir à des approximations, dans les imitations qu'ils entreprennent. Pour me borner à ce qui dans la Peinture, a rapport au mot de cet article je ferai obſerver que la lumière & l'ombre ne peuvent pas être véritablement repréſentées par des couleurs, parce que ni l'une ni l'autre, n'eſt effectivement une couleur. On a été induit cependant à regarder le *blanc* matériel comme la couleur. la plus ſignificative de la lumière, & le noir, comme la couleur la plus ſignificative de la privation de la lumière.

L'Art, en admettant ces moyens & ces approximations, preſcrit au Peintre, d'après une théorie bien méditée, d'éviter, avec le plus grand ſoin, de faire dominer trop le *blanc* dans ſes lumières, le noir dans ſes ombres, & ſur-tout de n'employer, s'il eſt poſſible, ni l'une ni l'autre de ces couleurs pures dans ſon tableau.

Le noir abſolu, doit-on répéter ſouvent aux Elèves, n'exiſte preſque point dans la nature que vous imitez,

parce qu'il ne peut ſe rencontrer que dans des points privés de toute lumière, & que ces points où la privation de lumière eſt complette, n'exiſtent que dans des trous ou profondeurs iſolés. D'ailleurs, l'air interpoſé entre l'œil qui regarderoit ces profondeurs, & les points les plus abſolument privés de lumière, modifieroit la couleur abſolument noire, qu'elle ſemble devoir offrir, & les atômes imperceptibles répandus dans l'air, réfléchiſſent ſans ceſſe des portions imperceptibles de lumière, qui adouciſſent aux yeux l'effet des privations les plus abſolues.

Quant au *blanc* matériel, il approche, à la vérité, de l'éclat le plus brillant de la lumière, lorſqu'elle ſe réfléchit ſur quelques points d'une ſurface extrêmement liſſe, telle que l'eau agitée par le vent, telles que l'acier ou quelques autres ſubſtances dures & polies; mais ce *blanc*, ou cet *éclat* de lumière, loin d'être prodigué dans la nature, ne s'y montre que comme des points, & ce n'eſt que lorſque l'Artiſte imite ces ſortes d'effets, qu'il eſt autoriſé à placer à propos des touches de *blanc* pur, qui rappellent, en effet, l'idée de la lumière. Il a été naturel d'inférer, de ce que je viens d'expoſer, que le mélange gradué du *blanc* avec toutes les couleurs des objets qui, dans un tableau, doivent participer de la lumière, eſt un moyen de l'imiter, mais dont on doit uſer avec une grande circonſpection; car il y a encore dans la nature une ſi grande diſtance de l'effet du *blanc* matériel le plus pur à l'éclat de la lumière, que cette imitation eſt toujours infiniment incomplette : auſſi plus on emploie de *blanc* pur, en forme de touche, ou mélangé dans les teintes, plus on fait appercevoir la différence déſavorable qui exiſte entre les moyens de l'imitation &

la réalité. Lors donc que l'Artiſte ne fait pas cette réflexion élémentaire, & que, raiſonnant mal ſon Art, il prodigue ſa prétendue lumière, c'eſt-à-dire, le *blanc* de ſa palette, ſon coloris, au lieu d'être lumineux, devient fade & blafard, & c'eſt alors qu'il tombe, comme l'on dit, dans la farine. Il s'égare de même, lorſqu'il prodigue le noir, en le regardant comme un équivalent effectif de la privation de la lumière; car alors il peint *noir*, au lieu de peindre vigoureux, & pour comble de malheur, ſes ombres & ſes touches, participant de la couleur de l'encre, deviennent de plus en plus obſcures & *crues*.

Par une conſéquence de ces élémens, ſi le Peintre offre l'image du diſque du ſoleil, il ne peut guère avoir recours qu'à une couleur jaune, blanchâtre ou rougeâtre, qui, ſans imiter l'objet, montre à découvert la meſure déſavantageuſe des moyens de l'Art. C'eſt ainſi qu'un homme, en voulant dire tout ce qu'il ſait, donne la meſure de ſes connoiſſances qui, quelqu'étendues qu'elles puiſſent être, ſont toujours trop bornées.

D'ailleurs, pour revenir au Peintre, s'il peint le ſoleil de la teinte la plus lumineuſe de ſa palette, il ſe prive des ſecours de cette même teinte, lorſqu'il veut peindre les éclats que produiſent les rayons de cet aſtre. Pour parler exactement, la lumière & la privation de la lumière n'ont pas proprement de couleur, & l'on ne repréſente pas réellement une abſtraction, ni quelque choſe qui ſemble immatériel par des couleurs matérielles. On parvient ſeulement par les efforts de l'Art à en rappeller l'idée, & il faut donc que l'Art ſoit ſavamment médité, & les plus grands ménagemens lui ſont néceſſaires pour ne pas trop déceler ſon inſuffiſance & les bornes de ſes moyens.

Jeunes Artiſtes, qui commencez à vous armer de la palette, vous êtes embarraſſés, & c'eſt avec plus de raiſon que vous ne le penſez encore, ſur les moyens d'imiter les couleurs de la nature, éclairée par la lumière. Chaque objet y a ſa couleur propre, ou en dérobe une partie, ſans autre moyen que la lumière & la privation plus ou moins grande de cette lumière.

Le deſir de parvenir à un coloris brillant, vous égare ſouvent; vous vous éclairez dans l'attelier, de manière à favoriſer vos erreurs. Une lumière, artiſtement dirigée ſur votre ouvrage, fait paroître vos *blancs* éclatans comme la lumière, & diminuent l'âcreté de vos ombres. Les parties que vous peignez ainſi, vous paroiſſent avoir un relief qui vous étonne & vous ſatisfait. Vous croyez avoir imité parfaitement la nature, & lorſque votre tableau ſe trouve expoſé à une lumière, généralement répandue, ou dans des poſitions moins favorables que celles que vous fournit votre attelier, l'éclat diſparoît, la *farine* & *l'encre* ſe font voir, les crudités bleſſent les yeux, & vos efforts ſont trompés.

BLEU. Le *bleu* ou la couleur *bleue* dont on ſe ſert dans la Peinture, eſt une des couleurs que je nommerai indiſpenſables, & qui ont un droit abſolu d'avoir place ſur la palette de l'Artiſte. On tire cette couleur de différentes ſubſtances. Les détails & les préparations, auront place dans le ſecond Dictionnaire deſtiné au méchanique & à la pratique de l'Art. Je me bornerai à dire ici que la couleur *bleue* dont on ſe ſert dans la Peinture à l'huile, eſt le *bleu* de *Pruſſe* ou l'*outre-mer*.

Le *bleu* de *Pruſſe*, plus en uſage, parce qu'il eſt moins cher, demande des précautions dans le choix &

même dans la manière de l'employer ; lorsqu'on ne les prend pas, ou qu'il est d'une mauvaise qualité, il est sujet à changer de ton, à verdir ou à noircir.

L'*outre-mer*, moins exposé à ces inconvéniens, est tiré de la pierre qu'on appelle *lapis azuli*. Le *bleu* qu'on en tire s'altère peu ; mais, par cette raison aussi, son effet se trouve quelquefois peu d'accord avec les autres couleurs, qui deviennent à la longue ou plus vigoureuses, ou moins qu'elles ne l'étoient lorsqu'on les a employées.

Cette relation des couleurs, considérées dans les changemens qui leur arrivent, lorsqu'elles sont employées, est un objet infiniment intéressant, qui n'a jamais été considéré assez profondément, & qui entraîne des effets, non-seulement très-nuisibles aux ouvrages, quant à leur perfection & à leur durée, mais encore relativement aux jugemens qu'on en porte. Il faut, pour se faire une idée de cette particularité de la Peinture, comparer les couleurs & même les tons combinés d'un tableau aux tons qui composent un clavecin. Le tableau qui sort des mains d'un bon Artiste est un instrument qui vient d'être parfaitement accordé. Alors on juge sainement de sa bonté. Cet instrument abandonné à lui-même, se désaccorde immanquablement plus ou moins. Certaines cordes, certaines touches perdent par leur nature, ou par quelques circonstances leur justesse de ton plus ou plutôt que les autres. Alors il devient difficile, sur-tout à ceux qui n'ont pas une profonde connoissance, ou une grande habitude d'apprécier la bonté des instrumens, de juger du mérite que peut avoir celui dont je parle. S'il se désaccorde entièrement, on ne peut plus le juger que par quelques restes des tons, & d'après la réputation & le nom de l'ouvrier.

Il

Il en eſt de même des tableaux, relativement à l'accord des couleurs : les tons ſont les cordes de l'inſtrument ; mais une différence eſſentielle dans cette comparaiſon, c'eſt qu'on ne peut pas raccorder le tableau, qui ſe déſaccorde immanquablement par l'effet d'un temps plus ou moins long.

Le tableau ſe déſaccorde comme l'inſtrument, c'eſt-à-dire, quelquefois tout enſemble, & plus ſouvent partiellement. Alors quelques couleurs qu'on appelle ſolides, gardent leur ton, & celles qui le ſont moins le perdent en s'évaporant ou en noirciſſant. Lorſque ces changemens ſont parvenus à un certain point, il devient difficile à la plus grande partie de ceux qui s'occupent des tableaux de les apprécier, relativement au coloris. Les Artiſtes le peuvent encore. Mais enfin, il arrive un temps où l'appréciation devient impoſſible, & l'on y ſupplée par l'idée plus ou moins avantageuſe qu'on a du Maître.

Cette explication & cette aſſimilation auroient été plus à leur place au mot ACCORD ; mais ne voulant, autant qu'il m'eſt poſſible, rien négliger de ce qui peut donner des idées préciſes de l'Art à ceux qui les déſirent, je la place ici, & j'ajouterai, pour revenir au mot de cet article, que le *bleu* de Pruſſe, qui ſe déſaccorde aiſément, ſi l'on ne prend pas des ſoins particuliers en l'employant, a l'avantage de ſuivre au moins plus généralement les altérations des autres couleurs. Le *bleu d'outre-mer* plus inaltérable, ga de plus exactement ſon ton ; mais ne ſuivant point le changement général qu'éprouvent les autres couleurs, il eſt, ſi l'on peut parler ainſi, preſque toujours diſcord à leur égard, ce qui eſt très-ſenſible dans des tableaux anciens, dont la

coloris a généralement poussé, & dans lesquels l'*outre-mer* seul a gardé ses nuances.

BO

BOITE A COULEUR. La *boîte à couleur* est destinée à renfermer & les couleurs & les autres ustensiles nécessaires au Peintre. On trouvera au même mot, dans le second Dictionnaire, les détails & les formes de la *boîte à couleur*. Les planches en offriront la figure.

BON. La juste application du mot *bon* à un ouvrage de Peinture, n'appartient guère qu'aux Artistes & même aux Artistes les plus instruits dans la théorie & dans la pratique de leur Art. Les Amateurs & en général le Public se servent également de ce terme; mais le plus souvent sans en avoir bien déterminé la signification. La bonté d'un tableau, comme celle d'un homme, peut être partielle ou générale. On appelle très-justement *bon*, l'homme qu'on a reconnu digne de ce titre, après l'avoir observé & étudié avec soin & sous plusieurs aspects; de même un tableau estimé *bon* par un Artiste éclairé, par un appréciateur équitable, mérite justement cette qualification, & il entre souvent dans l'appréciation qu'il fait plusieurs sortes de mérite fort intéressantes pour l'Art approfondi, qui le seroient peu pour des appréciateurs moins instruits. Aussi arrive-t-il qu'un Artiste pense & dit d'un ouvrage qui fait quelquefois peu d'impression sur le plus grand nombre, que c'est un *bon* tableau; & alors ceux qui le regardent avec moins de connoissances, ne comprennent pas positivement la juste signification que le Peintre donne à ce terme. Il est vrai que quelquefois l'Artiste ou le profond connoisseur substitue à la simple qualification de *bon*

tableau, quelques autres manières de s'exprimer. Il dira, par exemple, d'un ouvrage de Peinture, que c'eſt un tableau dans lequel il y a *d'excellentes choſes, que c'eſt un tableau d'Artiſte.* Alors il veut dire que cet ouvrage contient des parties très-eſtimables, des ſortes de *bontés*, s'il étoit permis de s'exprimer ainſi, qui appartiennent au fond de l'Art, qui, connues de l'Artiſte ſavant, peuvent ou le ſatisfaire, ou lui être utiles. Telles ſont des vérités de nature, des parties d'ordonnance & des diſpoſitions d'objets raiſonnées, des effets perſpectifs ou de clair-obſcur qui prouvent une ſcience approfondie ; enfin, certains *partis pris*, comme s'expriment les Artiſtes, qui ne peuvent appartenir qu'à un homme d'un vrai talent, quelquefois même des libertés qui ſont réfléchies & ne viennent ni d'inconſidération, ni d'ignorance.

On ſent aiſément qu'un ouvrage de Peinture, un tableau dans lequel toutes les parties auroient atteint le degré poſſible de la perfection, ſeroit pour tout le monde indiſtinctement un *bon* ouvrage, & non-ſeulement un *bon*, mais un excellent tableau.

On applique quelquefois à l'homme en qualité d'Artiſte le mot qui fait le ſujet de cet article. On dit un *bon* Peintre, comme on dit un *bon* Poëte, un *bon* Compoſiteur en muſique, &c. Et il arrive encore que quelquefois le Public qui ſe ſert de cette qualification, n'en comprend pas l'étendue, ou ne l'applique pas avec une juſteſſe éclairée. En effet, un Artiſte peut être un *bon* Peintre au jugement des Artiſtes bien inſtruits, ſans être généralement proclamé tel par ce qu'on appelle le Public. C'eſt ainſi qu'un homme peut mériter réellement le titre honorable & reſpectable de *bon*, ſans que cette qualification s'étende (ſur-tout s'il eſt ſimple & modeſte) hors du petit

cercle de ceux qui sont à portée & en état d'apprécier la bonté réelle.

J'ajouterai que nous voyons aussi des hommes & des Artistes proclamés *bons*, quelquefois même excellens, par un grand nombre d'approbateurs, qui ne sont réellement *bons* ni comme Artistes, ni comme hommes.

BORDURE. La *bordure* est un chassis à jour, dans les rénures duquel on assujettit un tableau, ou, pour parler le langage usité, dont on l'encadre. La *bordure* ou le cadre, primitivement destinés à contenir & défendre les bords de la planche ou de la toile sur laquelle on avoit peint, étoient vraisemblablement dans leur origine un assemblage de quatre tringles d'un bois simple qui gardoit sa propre couleur; on a orné ces tringles par quelques moulures; on a observé qu'elles pouvoient servir à renfermer, pour ainsi dire, les regards de celui qui s'occupe à considérer un ouvrage de Peinture & à les fixer davantage; alors on a noirci le bois dont on formoit les *bordures*, & on les a faites plus larges & plus apparentes; enfin, le luxe a vu dans la *bordure* l'occasion de parer le tableau & d'enrichir tout-à-la-fois le lieu où il est suspendu. La dorure alors a été employée sur les *bordures*, d'abord vraisemblablement sans excès, ensuite avec plus de prodigalité. Le mauvais goût enfin, toujours à l'affut pour gâter ce qui est bien, & pour rendre excessif ce qui est dans une juste mesure, n'a pas été satisfait qu'il ne soit parvenu à surcharger ses *bordures* d'ornemens empruntés de l'Architecture, de sculptures, de fleurs, de figures, d'allégories, d'or mat, brillant ou coloré, & le tableau est devenu, quant à la dépense & à l'étalage, l'accessoire de la *bordure* qui devoit lui être subordonnée.

Cependant, d'après les loix d'un goût éloigné de trop de févérité, la *bordure* d'un tableau, ainſi que la parure d'une femme, ne doit point fixer les yeux, en les détournant trop de l'objet qu'elle embellit; mais l'une & l'autre doivent faire valoir les beautés dont elles ſont l'ornement.

Voilà le principe élémentaire, d'après lequel on peut aiſément tirer, relativement à la *bordure*, toutes les conſéquences que ce ſujet peut demander.

La proportion que doit avoir en largeur une *bordure*, eſt aſſez difficile à déterminer. Je crois qu'il ſeroit peut-être poſſible d'établir quelques règles générales en ſe rapprochant de celles dont l'Architecture fait le plus d'uſage, relativement aux relations proportionnées des parties entr'elles; mais faute de ce ſecours, la loi qui preſcrit d'éviter toujours les excès, preſcrit de ne pas donner à un très-petit tableau une *bordure* d'une grandeur diſproportionnée & choquante, ou à un grand tableau un encadrement meſquin. L'un reſſemble à un homme habillé trop ſuccinctement; l'autre aux têtes mignonnes de nos jeunes beautés, lorſquelles ſe trouvent perdues dans une coëffure d'une hauteur & d'une largeur ridicules. Elles oublient leur intérêt, & l'on oublie celui du tableau qu'on pare mal-adroitement. Car, dans tous les objets qui nous frappent, nous ne ſommes que trop enclins à regarder comme les plus importans ceux qui brillent davantage, ou ceux qui étalent plus de richeſſes. Le luxe des *bordures* ſemble, à la vérité, déguiſer la médiocrité des ouvrages; mais indépendamment de la dépenſe peu ſolide & de l'embarras que donnent ces ornemens, qui tiennent trop de place, ils ſont fort ſujets encore à s'altérer ou à ſe couvrir de pouſſière; cette ſuperfluité conduit

à surcharger les cadres de moulures inutiles, après avoir multiplié sans raison leurs ornemens, qu'une exécution, la plupart du temps imparfaite, rend plus choquans. Les Marchands & les Artistes ou Artisans subordonnés contribuent à ces abus sans doute, mais ils trouvent une grande facilité à s'introduire auprès des nouveaux Amateurs, surtout lorsque ceux-ci appellent goût pour la Peinture, des fantaisies inspirées par vanité ou par imitation. Ce n'est peut-être pas excéder les bornes de la vérité, que de dire qu'il y a des amateurs de *bordures* & des collections de cadres qui suffisent pour contenter la puérile prétention de ceux qui en font la dépense. Au reste, les titres, les distinctions & les rangs sont souvent pour les hommes médiocres & vains, ce que sont les *bordures* dont je parle, pour les tableaux qui n'ont point de mérite.

BOSSE. *Bosse*, *ronde bosse*, sont des termes spécialement consacrés à la Sculpture, comme on le verra dans le Dictionnaire de cet Art.

Dans la Peinture, on s'en sert pour signifier les modèles en plâtre, en terre cuite, en métal ou en pierre, d'après lesquels on s'exerce à dessiner pour mieux imiter le relief des corps. Le Peintre dessine donc d'après la *bosse*, comme je l'ai expliqué au mot ACADÉMIE. Cette étude a de grands avantages & quelques inconvéniens. Les avantages sont, entr'autres, de pouvoir dessiner les objets imités par la Sculpture, avec le relief qu'ils offrent dans la nature même, de dessiner à sa volonté ces objets dans tous les sens & dans un état fixe, ou d'immobilité, qui laisse au Dessinateur tout le tems d'observer, d'imiter, de se corriger, de recommencer, ce que la nature vivante ne peut procurer que pendant quelques instans.

Enfin, les modèles en plâtre procurent & multiplient les copies exactes d'une infinité de beaux ouvrages antiques & modernes, que le jeune Artiste ne pourroit étudier sans ce secours, parce qu'ils sont dispersés, & que le Dessinateur, dans les endroits même où chacun des beaux ouvrages se trouve, ne pourroit en disposer à son gré, comme il fait de la figure en *ronde bosse*, qu'il acquiert à peu de frais, qu'il place dans son attelier, & qui le rend possesseur de ce que l'Art a produit de plus parfait.

La *bosse*, prise sur la nature par parties, telles que sont des bras, des cuisses, des jambes, des pieds & des mains moulés en plâtre sur des figures vivantes & choisies, dans lesquelles ces parties se trouvent particulièrement belles, sont des secours précieux pour le Dessinateur & le Peintre, ainsi que pour le Statuaire.

Quelques inconvéniens sont, comme je l'ai dit, attachés à l'étude de la *bosse*. J'en parlerai dans l'article Dessin; & je dirai ici d'avance, que cette étude, trop assidue, habitue à une imitation froide qui, quelquefois, se fait sentir & dans le Dessin & dans la Peinture. D'ailleurs, le clair-obscur, ou l'effet de la lumière & de l'ombre, sur des surfaces dures & polies, telles que sont le marbre, le plâtre, le bronze, &c. differe très-sensiblement, pour ceux qui l'observent, de l'effet de la lumière & de l'ombre sur des surfaces pénétrables, molles & élastiques, telles que la chair & la peau.

Il y auroit d'autres nuances d'avantages & de désavantages à observer, relativement à l'étude de la *bosse*; mais qui demandent d'assez longues discussions. L'étude de la Peinture est si étendue, lorsqu'on l'envisage dans toutes ses parties, que chaque article d'un Dictionnaire

de cet Art deviendroit aisément un traité, ce qui ne peut convenir à cette forme d'ouvrage.

B R

BRILLANT. On dit, *un ton brillant*, *une couleur*, *une lumière brillante*; on dit encore : *ce tableau attire par le brillant de son coloris.*

L'effet de la lumière & l'imitation de ses effets attirent effectivement la vue. Dans la Peinture, on dit, en parlant des moyens par lesquels on imite la lumière & ses effets, sur-tout lorsqu'ils sont heureux, qu'ils *appellent le spectateur*; mais lorsqu'on appelle quelqu'un, on s'engage à satisfaire l'empressement qu'on lui occasionne. Le tableau *brillant* semble donc contracter l'obligation d'offrir à ceux qu'il a attirés, plus de perfection que le tableau qui se laisse chercher. Dans une galerie, dans un cabinet de tableaux, on court vers l'ouvrage *brillant*, persuadé qu'il doit répondre à l'idée qu'on s'en forme. Autant en arrive souvent aux hommes, & l'on est assez souvent trompé par la nature & par l'imitation.

Cette réflexion ne suppose pas cependant qu'il faille regarder ce charme qui attire comme un défaut. La Peinture, principalement, doit au sens de la vue un premier tribut. Mais il faut dire & répéter à la jeunesse, pour qui l'éclat & le *brillant* en tout genre ont trop d'attrait, qu'il est plus aisé de promettre ainsi, que de tenir cette sorte d'engagement. Souvent le *brillant* de la couleur nuit à l'accord essentiel que le spectateur attiré ne manque pas d'exiger, lorsqu'il s'est placé dans le point de vue du tableau. La plus grande partie des ouvrages des grands Maîtres sont recommandables par l'accord & par l'harmonie, soit de la couleur, soit de la

compoſition, ſoit enfin du tout enſemble. Ce n'eſt que dans certains ſujets que quelques Peintres célèbres ont eu pour but d'attirer principalement la vue, en imitant certains effets *brillans*, aux riſques qui pouvoient en réſulter pour la parfaite harmonie de leurs tableaux. Cette hardieſſe peut être méditée & autoriſée dans certaines circonſtances; mais le plus ſouvent elle n'eſt dans la jeuneſſe que l'effet général d'une prétention peu raiſonnée, qui fait oublier que l'air interpoſé, les rejailliſſemens & les reflets de la lumière rompent ſans ceſſe les couleurs & les tons de la nature, pour la rendre véritablement harmonieuſe; que ces effets ſont ſi favorables à nos organes, que nous modérons la lumière dans les lieux que nous habitons le plus ordinairement, lorſqu'elle y devient partiellement ou généralement trop brillante.

Pour revenir à la Peinture, il faut obſerver encore que les tableaux, au moment qu'ils ſont terminés, ſont autoriſés à offrir une ſorte de *brillant* dans le coloris, qu'on peut nommer *fraîcheur* de tons; & que ſi ce *brillant* paroît quelquefois s'élever au-deſſus de l'accord harmonieux qu'on deſire, on doit l'excuſer, dans la certitude que ſi le tableau eſt peint d'une manière franche & de couleurs ſolides, il acquerra, avec le tems, ce qui peut lui manquer pour une plus parfaite harmonie. Pluſieurs Maîtres, célèbres & ſavans dans leur Art, ont prévu cet effet inévitable, & ſe ſont permis un coloris plus *brillant* qu'il n'auroit dû l'être, mais c'étoit pour que la diminution opérée par le tems ne leur ôtât pas l'avantage dont ils vouloient s'aſſurer pour la ſuite. Si l'on demandoit comment & par quels procédés la nature opère ces changemens, qui font dire qu'un tableau s'eſt *accordé*,

qu'il s'eſt *peint*, qu'il s'eſt *fait*, il ne ſeroit pas facile de l'expliquer d'une manière abſolument claire pour tous les Lecteurs ; mais pour en dire quelque choſe, je ferai obſerver, qu'une multitude d'atômes & de pouſſières imperceptibles qui voltigent dans l'air, s'attachent ſur la ſuperficie de la Peinture, rempliſſent de petites cavités que l'œil n'y apperçoit pas, & que, répandus ainſi ſur la ſurface du tableau, ils adouciſſent la crudité des couleurs & les uniſſent par une ſorte de ton général. D'un autre côté, quelques-unes des parties colorées perdent de l'éclat par une inſenſible évaporation, & gagnent de la ſolidité en *prenant plus de ton*. Les ombres ſur-tout éprouvent cet effet, & le ſoin prévoyant du Peintre eſt de les compoſer de couleurs qui ne noirciſſent pas. Ainſi, d'une part, l'air étend peu-à-peu une ſorte de voile harmonieux par l'effet dont j'ai parlé d'abord ; & de l'autre, les couleurs pendant aſſez long-tems après avoir été employées, conſervent, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, une ſorte de vie qui fait acquérir aux unes plus de conſiſtance, & qui en fait perdre aux autres. Il réſulte de ces obſervations, que l'art du Peintre, relativement à cette partie, conſiſte, non-ſeulement à colorier de manière à contenter ceux qui jouiſſent de leurs ouvrages, lorſqu'ils viennent d'être produits ; mais encore à faire une eſtimation anticipée des changemens qui doivent s'opérer ſur le coloris.

BRIQUETÉ. Un tableau choiſi dans la nature n'a le plus ordinairement aucune couleur diſtinctive & générale qui ſoit aſſez prononcée pour qu'on lui donne un nom. Il eſt bien rare que l'on puiſſe dire proprement que la nature ſoit rouge ou bleue, ou d'une couleur rouſſe

ou *briquetée;* ce qui voudroit dire, qu'un aſpect qui embraſſe un aſſez grand nombre d'objets, auroit généralement une des couleurs que je viens de déſigner. On peut donc regarder comme un défaut qu'un tableau rappelle au premier aſpect une couleur particulière.

Le mot *briqueté* déſigne une couleur d'un rouge approchant de la brique ; quelques Peintres rappellent trop généralement dans leurs ouvrages, cette couleur, parce que pluſieurs teintes de leurs tableaux ſont rougeâtres.

Cette ſingularité, ainſi que celles du même genre, proviennent de l'habitude que ſe fait l'Artiſte d'employer trop ſouvent, dans les mêlanges de ſes teintes, dans ſes paſſages & dans ſes ombres, une couleur qu'il a priſe en affection. Cette habitude eſt une négligence & un oubli habituel des principes fondamentaux du coloris. Quelquefois elle eſt occaſionnée auſſi par l'imitation d'un Maître qui avoit contracté ce défaut. On eſt encore entraîné à faire entrer certaines couleurs, ou plutôt certains tons dans les nuances, dans les paſſages & dans les ombres, par la facilité qu'on trouve par ce moyen d'accorder généralement un tableau. Enfin, la couleur dont la toile a été couverte dans ſon apprêt, peut y contribuer. Ainſi, lorſque la toile eſt apprêtée avec une couche de *rouge-brun*, comme il a été d'uſage de les apprêter généralement pendant un tems, il arrive quelquefois que le ton de cet apprêt perce au travers de pluſieurs des couleurs dont on la couvre, & le tableau peut préſenter des tons *briquetés*, qui ne proviennent pas du ſyſtême de colorer du Peintre, mais de l'apprêt de ſa toile.

Je trouverai occaſion, dans pluſieurs articles, de

m'étendre davantage sur l'influence que le système, ou l'habitude ou la négligence à se défendre de l'abus des moyens de pure convention, ont souvent dans la Peinture.

BROCANTER, BROCANTEUR, BROCANTE, BROCANTAGE. *Brocanter*, signifie vendre en détail ou troquer des tableaux, des ouvrages de luxe, des bijoux, des meubles d'agrément.

Le *Brocanteur* est celui qui exerce cette profession, dont les opérations sont d'autant plus arbitraires, qu'elles sont susceptibles de plus de combinaisons mercantiles & plus dépendantes des fantaisies & des modes.

La *brocante* ou le *brocantage* sont des termes du langage familier de la Peinture, & ces termes désignent les opérations dont j'ai parlé. On peut observer que notre langue offre, à l'égard de quelques professions ou métiers, des dénominations qui emportent avec elles une idée de la manière dont ils sont le plus souvent exercés. On entend généralement par *Maquignon*, non-seulement un homme qui vend & troque des chevaux, mais celui qui dans ce commerce est taxé de joindre fréquemment à l'intelligence permise, une adresse & des artifices moins estimables. On a moins de confiance au *Cabaretier* qu'au *Marchand de vin en gros*. Le *Brocanteur* est regardé en général comme étant à-peu-près, à l'égard des tableaux dont il fait commerce, ce que le Cabaretier & le Maquignon sont à l'égard du vin & des chevaux. Le *Brocanteur* est donc taxé justement ou injustement de vendre ou de troquer le plus adroitement & le plus avantageusement qu'il le peut, des marchandises souvent déguisées & frelatées. L'idée que le Public a attachée

au nom de *Brocanteur*, devroit naturellement mettre en garde ceux qui, pour ſatisfaire leur goût & leur fantaiſie, achètent, ou ſe défont de ce qu'ils ont acheté ; mais, par une ſorte de fatalité, l'Amateur peu expérimenté accorde d'autant plus facilement ſa confiance au *Brocanteur*, que ſes deſirs ſont plus ardens. Il eſt vrai que le *Brocanteur*, qui n'ignore pas que le nom qu'il porte doit être un ſignal de précautions & de défiance pour ceux qui achètent de lui, repoſe ſa conſcience ſur le ſoin qu'on doit avoir de ſe mettre en garde. *Caveat emptor* eſt la baſe de ſa tranquillité morale ; & pour la rendre plus inaltérable, il eſt le premier à établir les lumières & la ſagacité des Amateurs, en leur prodiguant ces qualités, en raiſon de la généroſité & de la confiance qu'on montre à ſon égard.

Au reſte, il faut obſerver auſſi que le jugement & l'appréciation des tableaux qu'étale le *Brocanteur*, exigeroit ſouvent, de la part des acheteurs, une fineſſe, une perſpicacité & des connoiſſances qui ſont le partage d'un bien petit nombre d'Amateurs & d'acheteurs. Diſtinguer la manière des maîtres, eſt une de ces connoiſſances ; mais il eſt un ſi grand nombre de maîtres, qu'il eſt difficile de bien conſerver la mémoire & les caractères diſtinctifs de chacun. D'ailleurs, pluſieurs étant élèves les uns des autres, ſe ſont reſſemblés de manière à faire tomber dans la mépriſe ; &, ce qui eſt plus fâcheux, on peut parvenir à les copier avec une telle adreſſe, qu'on y ſoit aiſément trompé. Dans l'Art de l'Ecriture, non-ſeulement le fauſſaire eſt puni, mais pour le juger & le convaincre, il exiſte des Vérificateurs autoriſés : dans l'Art de peindre, le copiſte eſt d'autant plus loué, qu'il trompe davantage, & il n'exiſte point encore

de Vérificateurs en titre, à qui l'on puiſſe avoir recours.

L'Amateur novice eſt donc expoſé à être trompé, premièrement dans la connoiſſance des maîtres, & dans la diſtinction qu'il lui faut faire entre l'original & la copie; mais il n'eſt pas au bout des épreuves de ſon noviciat.

Le *Brocanteur*, expert dans tous les moyens de ſa profeſſion, ſait retoucher, repeindre, donner à propos au tableau le caractère reſpectable de l'ancienneté, ou la fraîcheur & l'éclat d'un âge moins impoſant. Il ne ſe croit point obligé de répondre que ces caractères durent au-delà du tems néceſſaire au marché. Il doit encore avoir le talent d'expoſer ſes tableaux au jour le plus favorable, de le parer d'une bordure qui annonce un ouvrage diſtingué & précieux. Il ſait le vernir de manière à lui donner un éclat qui ſéduit même en éblouiſſant les yeux. Dans le nombre infini des artifices de la profeſſion dont je parle, & dont tous les détails ne me ſont pas connus, je ne dois pas oublier les facilités inſidieuſes que donnent ceux qui l'exercent, lorſqu'à l'aide d'un crédit onéreux, ils éludent la difficulté qu'auroit l'acheteur à s'acquitter avec lui. Alors le prix ſur lequel il n'eſt plus trop facile de ſe débattre, n'a d'autre baſe d'évaluation que le deſir de l'acheteur & la cupidité du marchand. Je dois mettre encore du nombre des moyens utiles au *Brocanteur*, les trocs dans leſquels il eſt naturel que le plus inſtruit & le plus exercé ait l'avantage.

Avec l'amour de la juſtice & de ſon prochain, ne ſeroit-on pas porté à deſirer, lorſqu'on voit le goût des tableaux devenu jouiſſance de luxe, multiplier de plus

en plus les *Brocanteurs* & leurs victimes, qu'il fût poſſible d'établir une commiſſion d'Artiſtes-Vérificateurs, auxquels ceux qui ſeroient aſſez modeſtes pour convenir de leur peu de lumières, ceux qui ſans ſecours ſont obligés de s'inſtruire à trop grands frais, & qui quelquefois, ſemblables aux joueurs, ſe croyent autoriſés par leurs pertes à faire quelques duppes, après s'être laſſés de l'être, pourroient avoir recours dans l'occaſion?

Un ſouhait qu'on pourroit encore faire, ſeroit que quelque *Brocanteur*, bien inſtruit des myſtères de ſa profeſſion, voulût bien donner au Public les détails de tous les moyens dont il auroit connoiſſance. Un ouvrage d'un Artiſte eſtimable * a dévoilé les artifices qu'on emploie dans l'Art de conſtruire. Cet exemple mériteroit d'être ſuivi; au reſte, on me rendra la juſtice de penſer que tout ce que je dis du *Brocanteur* & de ſes dupes, ne peut regarder ni la première claſſe des Marchands, ni la première des Amateurs. Il a exiſté & il exiſte des hommes intègres dans toutes les profeſſions, & de véritables connoiſſeurs: les premiers exercent avec délicateſſe leur profeſſion, ſe refuſent toute eſpèce d'artifice, & n'abuſent ni de l'inexpérience, ni de l'aveuglement des deſirs. Les ſeconds n'ont pas beſoin de vérificateurs.

Le ſeul point ſur lequel on pourroit leur demander des évaluations plus juſtes qu'elles ne ſont ordinairement, mais difficiles à fixer, regarde les ouvrages de Peinture, relativement aux genres. On devroit ſouhaiter que la mode & quelques ſpéculations de Marchands

* De M. Camus de Mezieres.

ne portaſſent pas à une valeur arbitraire & diſproportionnée à leur valeur *artielle* ou *libérale*, des tableaux qui certainement ne demandent ni l'étendue des connoiſſances, ni l'élévation de génie qu'exigent les plus grands genres. Aujourd'hui, malheureuſement pour les Arts, ce deſir ne peut plus être accompli. Les ouvrages, dont je parle, étant regardés plutôt comme objets de vanité & de luxe, que comme productions du génie, doivent ſubir néceſſairement le ſort de tout ce dont le caprice & la mode réglent l'eſtime & la valeur.

Cet abus, bien plus dangereux qu'on ne le croit communément, a l'inconvénient de détruire les véritables baſes qu'on devroit ſe former pour établir de juſtes jugemens, & par conſéquent d'intervertir les principes tirés de la raiſon & de la connoiſſance des Arts.

BROSSE. On ſe ſert, en peignant à l'huile, de *broſſes* & de pinceaux; la *broſſe* eſt une eſpèce de pinceau moins fin, plus groſſier que ce qu'on appelle plus ordinairement pinceau. La *broſſe* eſt formée de poils ou ſoies de cochon aſſez dures, médiocrement flexibles, peu diſpoſées à former la pointe en ſe réuniſſant à leur extrémité. Il faut un art ou une adreſſe particulière pour faire parfaitement les *broſſes* & les pinceaux; c'eſt avec leur ſecours que le Peintre, après avoir pris les couleurs ou les teintes qui ſont diſpoſées ſur ſa palette, les applique ſur la toile, pour les étendre enſuite, les mêler ou les unir les unes aux autres. Il paroît qu'on a commencé par faire des pinceaux, ou du moins que les Peintres s'en ſont ſervis avant de faire uſage des *broſſes*, parce que ces Artiſtes ont dû être portés à opérer avec la couleur, comme avec le crayon bien aiguiſé, ou

ou la plume. Ils avoient besoin pour cela de pinceaux qui fissent la pointe : leurs grands ouvrages mêmes étoient peints ainsi. Cette façon d'opérer contribuoit, avec plusieurs autres causes, à la manière sèche qu'on remarque dans leurs ouvrages. Leur trait étoit fin, la touche étoit maigre, & par-là son effet manquoit de la perfection que l'usage de la *brosse* a procurée, à cet égard, aux Artistes.

La *brosse* peut être de différentes dimensions. Il y en a de très-grosses, & elles sont destinées pour les grands ouvrages & pour *couvrir*, comme on dit, les fonds. Il y en a de petites pour les parties qui demandent de la netteté & de la précision ; mais comme les *brosses*, de quelque dimension qu'elles soient, ne font pas parfaitement la pointe, le trait qu'on forme par leur moyen & la touche qu'on place, sont exempts de la maigreur que la perfection de l'Art exclut avec raison.

Cependant cet avantage de la *brosse*, plus favorable à l'effet, ce moyen plus prompt, cet outil qui peint *plus large & plus gras*, pour me servir du langage de l'Art, n'exclut pas absolument l'usage du pinceau, dont quelques Artistes se servent encore ; mais ils en corrigent les inconvéniens & les destine à certains détails, qui demandent une grande précision ; c'est ce qui a lieu sur-tout dans les tableaux d'une dimension moyenne ou petite, & dans ce qu'on appelle les *petits genres*, parce qu'ils permettent ou semblent même exiger une précision de trait indispensable.

Plusieurs observations se présenteroient à cette occasion. Je me bornerai à celle-ci : plus les genres qu'on nomme *précieux*, relativement à la manière dont ils sont peints, se multiplieront, ainsi que les imitations serviles, & plus

le Public reprendra le goût de petits détails, goût nuisible aux grands progrès & aux grands procédés de l'Art, plus aussi les Peintres reprendront l'usage des pinceaux en les substituant à la *brosse;* ce qui les éloignera de la manière grande & savante d'employer la couleur.

Tout genre a certainement son mérite, toute manière d'opérer a quelqu'avantage qui lui est propre; mais lorsque la théorie raisonnée est parvenue à distinguer ce qui est meilleur pour la pratique de ce qui est moins avantageux, on peut assurer qu'elle a fait un pas vers la perfection; si l'on rétrograde, on s'en éloigne.

Jeunes Artistes, qui aspirez à peindre d'une *grande manière*, accoutumez-vous à aiguiser le moins que vous le pourrez vos crayons en dessinant, & à vous servir le plus que vous le pourrez de la *brosse* en peignant. Les grands Maîtres, en opérant ainsi, ont dessiné finement & peint aussi précieusement qu'il le faut, relativement aux différens ouvrages qui les ont immortalisés.

Vous blâmez les Peintres anciens qui, au renouvellement de l'Art opéroient autrement: prenez garde de retomber insensiblement dans les mêmes défauts. Trop malheureusement dans nos Arts, nous ne parcourons qu'un cercle plus ou moins grand, & les derniers points de ce cercle se rejoignent aux premiers.

BROYER. *Broyer* les couleurs, ou les matières qu'on transforme en couleurs pour l'usage de la Peinture, c'est les écraser, les diviser, les réduire en poudre & les rendre absolument propres à l'Artiste, en les amalgamant, pour ainsi dire, avec une portion convenable d'huile.

On place les matières *concassées* sur une pierre très-dure & très-polie; on les écrase avec une *molette:* on

promène cette *molette*, qu'on presse des deux mains, sur la pierre en tout sens, & l'on continue cette opération, non-seulement pendant assez long-tems, pour que l'on puisse mêler l'huile aux matières pulvérisées, mais encore lorsque l'huile y est mêlée, pour les incorporer parfaitement ensemble.

La *molette*, dont il vaut mieux donner ici une idée que de remettre à en parler à l'article Molette, est une espèce de gros tampon, plus large par le bas que par le haut, qui sert à le tenir. L'extremité basse de ce tampon est plate & fort unie, & c'est en pressant la matière des couleurs entre cette surface très-lisse & celle également lisse de la *pierre à broyer*, qu'on parvient à réduire presque jusqu'à l'état de poudre *impalpable* les couleurs, & à les incorporer parfaitement à l'huile, de manière qu'une petite portion prise & pressée entre les doigts, ne fait sentir aucun grain qui arrête les doigts.

La *pierre à broyer* peut être de différentes matières, ainsi que la *molette*. Le porphyre, l'agate, le crystal peuvent servir à ces usages; mais nous entrerons dans ces détails dans le second Dictionnaire, où nous donnerons aussi des figures qui rendront les explications plus sensibles. Ce que je puis ajouter ici, pour donner quelqu'idée théorique à ce sujet, c'est que les couleurs destinées à exécuter des tableaux précieux, demandent à être parfaitement divisées & amalgamées avec l'huile la plus choisie. On doit aisément sentir que, plus l'Artiste s'engage à entrer dans les plus petits détails des tons, des demi-teintes, des passages, plus il paroît souhaiter que l'œil le plus clair-voyant juge de près son ouvrage, & plus il est intéressant pour son succès que nul obstacle physique ne s'oppose à son travail, & que nulle inéga-

lité, nulle aſpérité, nul corps étranger ne ſe faſſent appercevoir dans ſa couleur : c'eſt par cette raiſon que quelques Artiſtes, qui mettent un grand prix à ce genre de Peinture, préparent & broyent eux-mêmes leurs couleurs ; ils font un choix des portions les plus parfaites des matières qu'ils emploient ; ils les briſent, les pulvériſent, les *broyent* avec une huile choiſie, & cela dans un lieu propre & à l'abri de la pouſſière qui pourroit, par le mouvement le plus léger de l'air, y porter des atômes étrangers. Ces ſoins, qui paroiſſent minutieux, ne ſont point blâmables, parce que les couleurs extrêmement pures ſe conſervent davantage, s'emploient avec plus de facilité & ſont ſuſceptibles de plus d'éclat.

Dans les grands ouvrages, ces mêmes ſoins ſeroient difficiles & peut-être impoſſibles à employer ; mais ils ne ſont point auſſi néceſſaires, parce que ces ouvrages ſe voyent de plus loin. Cependant j'obſerverai que ces raiſons ſervent trop ſouvent de prétexte à une négligence nuiſible aux Artiſtes qui ſe la permettent, & blâmable dans pluſieurs Marchands qui préparent les couleurs avec trop de négligence, ſans mettre aſſez de choix dans les matières, & en y en introduiſant d'hétérogènes. L'Artiſte y perd une facilité d'opérer néceſſaire ; ſes teintes ſont plus ſujettes à ſe ſalir ; enfin, ſes ouvrages moins phyſiquement purs, conſervent moins l'accord qu'on leur donne & ſe détruiſent plus vîte.

BRUN. On dit quelquefois, à l'occaſion d'un tableau, dont le ton général eſt ſombre, & les touches ou les ombres trop *foncées*, *il faudroit adoucir les bruns de ce tableau*. Voilà, à ce qu'il me ſemble, à-peu-près la

ſeule application théorique de ce mot qui, d'ailleurs, eſt ſimplement un nom, par lequel on déſigne quelques tons de couleurs, quelques teintes, quelques nuances. Car il n'y a parmi les couleurs fondamentales de la palette du Peintre, qu'une ſeule couleur dans la déſignation de laquelle entre le mot *brun*, qui eſt le *brun rouge.* On trouvera des détails ſur cette couleur dans le ſecond Dictionnaire.

BRUNI & BRUNISSOIR. Ce que j'ai dit à l'occaſion du *berceau*, donne quelques notions qui ſe réuniſſent ici à l'explication ſuccincte que demandent les deux termes de cet article. Ces deux termes ont rapport à la gravure.

Le *bruniſſoir* eſt un outil d'acier; ſa forme & les détails techniques qui lui ſont propres ſe trouveront dans le ſecond Dictionnaire au même mot BRUNISSOIR, & la figure de l'outil qui porte ce nom ſera gravée & repréſentée exactement dans les planches, aux renvois indiqués.

Le *bruniſſoir* s'emploie en le frottant à plat ſur la planche de cuivre qu'on veut *brunir*, ce qui ſignifie *polir.* On frotte plus ou moins fortement l'outil ſur la planche par le bout qui eſt très-uni, très-liſſe, & par cette opération, répétée avec patience, on parvient à détruire les aſpérités & les enfoncemens, & les rayures accidentelles qui ſe trouvent altérer la perfection de ſon *poli.* C'eſt à-peu-près, par rapport à la gravure, ce qu'on pratique lorſque pour rendre un deſſin qu'on exécute plus parfait, on efface avec la mie de pain, & mieux encore avec la gomme élaſtique, ce qui n'eſt pas aſſez net, aſſez précis, ou qu'on affoiblit des ombres trop fortes.

L'opération qu'on exécute avec le *brunissoir*, s'appelle *brunir*.

BU

BURIN, BURINER. Le *burin* est un outil d'acier, taillé & aiguisé de manière à couper le bois, l'or, l'argent, le cuivre & les métaux même les plus durs; il est employé dans la Gravure, & il y est principalement destiné à opérer sur le cuivre rouge, qu'un long usage fait regarder comme le métal le plus propre à l'Art de graver.

On trouvera des détails relatifs au *burin* & la représentation des différentes figures qu'on lui donne, relativement aux effets qu'on en attend, dans le second Dictionnaire & dans les planches qui y ont rapport.

Buriner, c'est se servir du *burin*.

Ce que je puis ajouter de théorique à cette première notion, c'est que la *Gravure au burin* est incontestablement celle qui atteint le plus la perfection dont l'Art de la Gravure est susceptible. Cette manière de graver a été portée au plus haut degré par les Edelinks, les Drevets & d'autres Artistes que j'aurai occasion de citer avec plus de détail.

L'Art de graver au *burin* a dégénéré dans ce siècle, où l'on s'occupe cependant plus généralement des Arts qu'on ne faisoit avant, & qui est si abondant en productions de la Gravure, qu'on a peine à concevoir comment le papier, les presses & les acheteurs peuvent y suffire. Au reste, c'est cette abondance d'ouvrages qui appauvrit l'Art. *Inopem me copia fecit*, est une devise qui ne convient que trop de nos jours à la Gravure. Sans entrer dans des détails à ce sujet, sur lesquels je m'étendrai

au mot GRAVURE, je dirai ſeulement que cet Art étant devenu d'un uſage infiniment plus habituel & plus général qu'il n'étoit, ſoit pour l'utilité, ſoit pour l'agrément, il en eſt réſulté qu'un bien plus grand nombre d'Artiſtes s'en ſont occupés; mais par cette raiſon, la concurrence a engagé ces Artiſtes à chercher avec une ſorte d'émulation mercantile, les moyens d'abréger le travail, d'épargner ſur le tems & de gagner davantage. On a eu recours plus que jamais à l'eau-forte, à des outils, à des préparations qui demandoient moins de tems, d'études & de ſoins que le *burin;* enfin le plus grand nombre d'Artiſtes de ce genre a regardé, que la perfection de la Gravure ſeroit d'en rendre les opérations auſſi expéditives, s'il étoit poſſible, que les manières de deſſiner les plus promptes. De-là les gravures imitant le lavis, imitant le crayon, en manière noire, les gravures colorées par le moyen deſquelles on a voulu exécuter & multiplier ſous la preſſe des tableaux, ce qui eſt abſolument impoſſible, c'eſt-à-dire, ce qui ne peut jamais approcher que de très-loin de la Peinture. Chacun de ces moyens d'opérer en Gravure a cependant ſes avantages particuliers & des uſages auxquels ils ſont propres; auſſi je ſuis bien éloigné de les blâmer en eux-mêmes; mais la cupidité qui en a multiplié bien ou mal-à-propos l'emploi, pour ſuppléer ſeulement à ce qui demanderoit plus de tems, plus d'études & de ſoin, eſt ce qui a, non-ſeulement nui au perfectionnement de la Gravure au *burin*, mais qui l'a fait preſque abſolument négliger au détriment de l'Art & à la honte du goût. Il y a donc, & je le dirai avec plus de détails ailleurs, il y a donc dans les Arts & dans les ſubdiviſions des Arts, des manières d'opérer propres à certains uſages,

qui, perfectionnées pour ces usages, peuvent & doivent être estimées ; mais si ces manières d'opérer sont employées aux genres & aux objets auxquels elles ne sont point propres, non-seulement elles sont mauvaises, mais encore elles deviennent très-préjudiciables aux Arts & au goût.

La plus grande partie des personnes qui ne sont point assez initiées dans la pratique & dans la théorie du Dessin, de la Peinture & de la Gravure, ignorent qu'elles sont les différentes manières de graver, & ne peuvent sentir la vérité des notions générales que je viens d'exposer. Il seroit difficile, à moins qu'on ne s'étendît beaucoup, de leur faire comprendre clairement la supériorité de la manière de graver au *burin ;* & ce n'est pas ici la place de ces explications qui se trouveront au mot GRAVURE & autres. Ainsi je me contenterai de ces premières idées, que comprendront certainement les Maîtres & ceux qui sont instruits, soit par l'observation, soit par le raisonnement, soit enfin pour avoir suivi les Artistes qui s'occupent de la Gravure dans leurs différentes opérations.

BUSTE. *Buste*, est un terme plus généralement adapté à la Sculpture qu'à la Peinture. Cependant il entre aussi dans son langage, par exemple, à l'occasion du portrait. Ce genre de Peinture produit en effet beaucoup plus de *bustes* que de figures entières.

On appelle *buste*, la représentation des parties supérieures du corps humain, c'est-à-dire, la tête, les épaules, une partie de la poitrine, & enfin les représentations de la figure humaine qui ne passent pas la ceinture. Il résulte de cet usage plus général de peindre le por-

trait en *buste*, que la plupart des Peintres de ce genre se trouvent embarrassés, lorsqu'il s'agit de représenter la figure entière. Il arrive même, parce que l'intérêt pécuniaire du plus grand nombre est de borner le portrait qu'on desire à la partie la plus intéressante, qui est la tête, que les Peintres de portrait, peu habitués à étudier la nature par des Académies, se trouvent même embarrassés à dessiner & à disposer les bras & les mains. Il est donc nécessaire, on ne peut trop le répéter, aux Peintres de portrait, de dessiner le nud & de s'exercer à la composition, au moins relativement à une seule figure; premièrement, parce que cette étude leur donne plus de facilité & plus de sûreté pour dessiner & mettre parfaitement ensemble la tête, les emmanchemens du col & les épaules; mais encore que dans les occasions où ils peuvent & où ils desirent tous se trouver, de peindre le portrait en grand, & d'une manière qui se rapproche de l'*histoire*, ils ne soient pas trop contrariés par le défaut d'habitude de dessiner le nud & par la quantité d'études qu'ils se trouvent alors obligés de faire & qu'ils font avec peine. La représentation de la figure réduite au *buste*, a plusieurs difficultés par elle-même, qui deviennent moindres, lorsque l'Artiste a étendu son talent jusqu'à dessiner & composer correctement & facilement la figure entière. Dans le nombre de ces difficultés, il en est une qui exige une attention particulière. La tête paroît presque toujours trop forte dans les portraits bornés aux épaules, parce que les yeux, accoutumés à comparer la tête d'un homme à tout le reste de son corps, ne le compare alors qu'à une très-petite partie. Il faut donc quelquefois, surtout si l'original se trouve mal proportionné & si la grosseur des épaules & du *buste* est plus forte qu'elle ne devroit

l'être, se permettre quelques libertés qu'on ne prend avec avantage qu'autant qu'on a l'habitude des proportions générales & des modifications dont elles sont susceptibles. D'ailleurs, le mouvement qu'on cherche à donner à une tête, pour la rendre plus pittoresque, plus piquante, plus agréable, plus conforme au caractère de celui qu'on peint, ce mouvement, dis-je, ne peut être saisi avec justesse, avec grace, de manière à faire imaginer celui de toute la figure, qu'autant que l'Artiste se représente bien en effet la figure entière, participant à ce mouvement, ou l'occasionnant. Or cette représentation idéale ne se peint avec justesse à l'imagination du Peintre, qu'autant qu'il est en état de la réaliser par un dessin de la figure entière. Ce n'est pas tout : les draperies, les habillemens, les parures demandent, pour être employées de manière à ne point nuire à l'ensemble du *buste* même, que l'Artiste dessine correctement le nud qui est dessous. Si l'on donne à l'Artiste la liberté d'étendre sa composition aux bras & aux mains, la nécessité de dessiner la figure, est bien plus démontrée ; & la plupart des portraits, même en *buste*, ne prouve que trop que plus d'un Artiste de ce genre néglige cette science du dessin, qui est la base de tous les genres de la Peinture. Je ne dirai rien de la composition de la figure entière, parce que je sortirois de mon sujet.



C

CABINET, CABINETS DE TABLEAUX.

Un *Cabinet de tableaux* ſignifie une collection d'ouvrages de Peinture ; & l'on ſe ſert de cette dénomination, quand même la collection rempliroit un palais. Certainement, lorſque cette expreſſion s'eſt établie, la prétention & le faſte n'exiſtoient pas à cet égard autant qu'ils exiſtent aujourd'hui. Je me tranſporte aux tems peu éloignés, où les Arts ont commencé à fleurir, & je me repréſente un homme, ami des Arts & lié avec les plus habiles Artiſtes de ſon tems qui, ſur ſon ſuperflu ou ſon économie, à l'aide de ſes connoiſſances & de ſes ſoins, parvenoit à réunir un certain nombre de tableaux de Maîtres recommandables. Cet homme ne diſoit point : je poſsède une *collection ſuperbe.* Il diſoit ſimplement : *j'ai un cabinet qui renferme quelques bons tableaux.* On imita cet homme ; car l'imitation de quelqu'eſpece qu'elle ſoit, eſt naturelle & habituelle parmi nous. Bientôt on pût citer pluſieurs collections ou *cabinets de tableaux*, & la diſtinction qu'on accorda à ceux qui en étoient poſſeſſeurs, en augmenta bientôt le nombre. Ce qui eſt aſſez ſingulier, c'eſt qu'à meſure que les faiſeurs de collections ont rempli des appartemens vaſtes d'un nombre conſidérable d'ouvrages de Peinture, la vanité ait daigné conſerver encore la manière de s'exprimer, qu'employa d'abord la modeſtie.

La plus ample collection s'appelle donc encore *cabinet*, & cette dénomination eſt en uſage pour un grand nombre d'objets curieux & ſcientifiques. On dit un *cabinet* de

livres, mais plus ordinairement une *bibliothèque*. On qualifie de *cabinets* les collections qui renferment des médailles, des dessins, des estampes, des objets d'histoire naturelle; & pour suivre l'historique de cette dénomination qui *s'est étendue* & a jetté des branches assez remarquables, les Joueurs de gobelets & les Charlatans, que l'intérêt & une sorte de vanité, qu'ils n'avoient pas autrefois, portent à se rapprocher des Sciences & des Arts, appellent *cabinets de Physique* & *laboratoires* les endroits où ils attirent le Public, & où ils tirent partie de la curiosité par l'adresse & le prestige. Cette dénomination est un nouveau moyen du charlatanisme, & ce moyen une sorte de familiarité qui rapproche trop les Sciences, ainsi que les Beaux-Arts, des artifices qui n'ont pour but que le vil intérêt. Au reste, le rapprochement des charlataneries & des sciences naît de ce que ces dernières étant exercées plus généralement qu'elles ne l'étoient, excitent davantage à en tirer parti, & à chercher, sur-tout dans les nouvelles découvertes, des moyens d'opérer quelques effets extraordinaires, dont les Charlatans adroits & d'une classe moins obscure qu'ils n'étoient, savent tirer avantage. Les savans dédaignent les inconvéniens qui résultent de ces approximations ou mésalliances dont je viens de parler; & ces inconvéniens passagers ne peuvent en effet être bien dangereux, à moins que les administrateurs & les hommes puissans ne se permettent trop de les favoriser.

Les hommes d'Etat, plus instruits des affaires importantes d'administration, que des Sciences & des Arts, sont disposés à être trompés, même en raison de leur zèle pour le bien public; & l'on peut les regarder, à cet égard, comme les parens affectionnés, toujours

prêts, lorſque leurs enfans ſont malades, à croire vrais les miracles dont ſe vantent les gens qui en font le moins. Pour revenir aux *cabinets* de tableaux & à ceux qui en tirent vanité, leur relation avec le charlataniſme conſiſte, en ce que, d'une part, l'on trouve dans plus d'une collection moderne des tableaux apprêtés, repeints, déguiſés, parés pour les faire croire meilleurs qu'ils ne ſont; & d'autre part, de ce que les poſſeſſeurs, dans leurs éloges exagérés, parlent trop ſouvent le langage dont nous rions, lorſque par haſard nous l'entendons dans les places publiques.

L'influence qu'a le charlataniſme des *cabinets* ſur le goût national, n'eſt pas difficile à appercevoir. Premièrement, ces collections, compoſées ſans connoiſſance, & par prétention, ſont peu utiles aux Artiſtes conſommés; ſecondement, elles trompent ceux qui manquent de lumières. Les collections de cette eſpèce ne ſont donc bien réellement favorables qu'à l'intérêt des Marchands qui y font paſſer ſucceſſivement un grand nombre de tableaux dont ils tirent parti, & à la vanité des poſſeſſeurs, qui ſont portés à rendre leurs collections d'autant plus riches en nombre, qu'ils le ſont moins eux-mêmes en connoiſſances.

Si les *cabinets* étoient formés comme ils devroient l'être, ils réuniroient, par rapport aux Arts & au goût, les avantages infiniment précieux dont quelques-uns jouiſſent à juſte titre; car rien n'eſt plus capable de donner des idées des genres, des manières, du mérite des différens Maîtres, & par conſéquent de l'Art en lui-même, que de pouvoir, ſans ſortir du même lieu, comparer un grand nombre de chefs-d'œuvres; d'ailleurs rien de plus avantageux pour la conſervation de ces chefs-d'œuvres,

que les soins auxquels ceux à qui ils appartiennent s'engagent par vanité même avec le Public, qui, venant juger lui-même de ces soins, fait l'éloge des possesseurs les plus attentifs à les remplir.

Les *cabinets* de tableaux, tels que je les suppose, ceux dans lesquels on n'admet point d'ouvrages incertains, altérés, déguisés, & que les possesseurs ouvrent non-seulement aux Artistes, mais à tous ceux qui veulent réellement s'instruire, sans acception d'état, les collections enfin, où l'on assemble & l'on rapproche avec une sorte de méthode les beaux ouvrages, deviennent donc, pour les Arts & pour la nation, des écoles, dans lesquelles les Amateurs peuvent prendre des notions, les Artistes faire des observations utiles, & le Public recevoir quelques premières idées justes. Les possesseurs des *cabinets* formés sur ces principes, ont certainement droit à la reconnoissance publique & à l'intérêt particulier de tous ceux qui s'occupent des talens. C'est aussi, lorsque les collections sont telles que je les suppose, qu'elles subsistent & passent de génération en génération, tandis que les collections nombreuses & imparfaites deviennent en peu de tems à charge même à ceux qui les font, soit par le prix qu'ils sont insensiblement obligés d'y mettre & les tromperies qu'ils éprouvent, soit par l'embarras que le nombre seul leur donne. Aussi les possesseurs, privés de l'espérance que leurs héritiers puissent se charger d'un mobilier considérable, dont la valeur est douteuse, s'en dégoûtent & s'en défont souvent, comme on se débarrasse d'une société mêlée qui s'est augmentée au point de devenir insupportable, même à celui qui l'a rassemblée. Que les vrais Amateurs, ceux qui veulent s'instruire en jouissant, & donner lieu aux autres

de jouir en s'inſtruiſant, ſe rapprochent donc le plus qu'il eſt poſſible, en formant leurs collections, des premiers *cabinets ;* qu'ils donnent au choix ce qu'ils ſacrifient trop ſouvent au nombre ; mais pour cela il faudroit, qu'oubliant les prétentions inſpirées par le luxe, par des imitations & des inſtigations pernicieuſes, ils euſſent plus de confiance dans les Artiſtes éclairés, que dans ceux que l'intérêt pécuniaire excite à tirer ſans ceſſe parti de la crédulité, de l'ardeur de poſſéder & du défaut de connoiſſances.

CALQUER & CALQUE. L'opération qu'on déſigne par le mot *calquer*, eſt celle par laquelle on fait paſſer, en quelque façon, mécaniquement le trait d'une figure ou de quelque partie d'un deſſin ou d'un tableau, ſur un papier, ſur un vélin, ſur une toile, &c. Cette opération ſe fait par pluſieurs moyens ; & quoique naturellement ce détail appartienne à la ſeconde Partie de ce Dictionnaire, où il en ſera encore queſtion, je ne me refuſerai pas à en dire ici quelque choſe, parce que la facilité mécanique que préſente l'opération de *calquer*, eſt aſſez ſouvent miſe en uſage par les perſonnes qui, n'ayant point de connoiſſances réelles & manquant de la facilité de deſſiner, croyent ſuppléer à ce talent indiſpenſable dans tous les Arts du deſſin, ſans ſe donner la peine de l'acquérir.

La manière la plus commune de *calquer* un deſſin, (& je me borne à ce détail,) eſt de frotter le revers du papier ſur lequel il eſt fait, de ſanguine, ou de mine de plomb en poudre. Lorſque ce revers eſt rougi, ou noirci également par-tout, lorſqu'on l'a eſſuyé légèrement pour ôter le ſuperflu de la ſanguine ou de la mine

de plomb, on assujettit, avec de la cire ou des épingles, le dessin sur une feuille de papier, de manière que le côté empreint de crayon rouge ou noir soit appliqué sur le papier blanc ; ensuite, avec une pointe de métal, qui doit ne pas être coupante, on passe, en appuyant autant qu'il est nécessaire, sur le trait qu'on veut *calquer.* Alors l'empreinte du crayon, dont est couvert le revers du dessin, se trouvant pressée dans le passage de la pointe sur le papier blanc, y laisse une trace, ou ce qu'on appelle un *calque ;* & ce trait *calqué* est plus ou moins exact, plus ou moins spirituel, enfin plus ou moins utile en raison de ce que celui qui *calque* a de connoissance & même d'habitude acquise de l'Art du Dessin.

Les dernières lignes de cette explication, que j'ai rendue la plus claire qu'il m'a été possible, me conduisent naturellement aux notions que je destine ici à ceux qui ne sont pas bien initiés dans les Arts, & qui par conséquent ont de fausses ou incomplettes idées sur ce qui a rapport à leurs diverses pratiques. En effet, combien de jeunes gens, d'hommes du monde, de personnes même qui ont le but de s'occuper des Arts, sont disposés à penser qu'en *calquant*, aussi exactement qu'ils le peuvent, un contour, un trait ; ce contour ou ce trait se trouvera semblable à celui qu'ils veulent reproduire, & qu'ils n'auront plus qu'à imiter les ombres pour avoir doublé l'original qu'ils cherchent à copier ?

Cependant on doit, pour les détromper & les instruire, leur dire ici avec franchise, que ce trait mécanique qu'ils obtiennent par une opération dont la justesse leur paroît démontrée, n'a & ne peut avoir de mérite qu'en proportion du talent que possède celui qui le forme ; de

de manière que ſi celui qui *calque* n'a nulle idée & nulle habitude de deſſiner, ſon *calque* atteſtera ſon incapacité, & lui ſera d'autant moins utile, que cette incapacité de deſſiner le trait annonce celle qu'il doit avoir de répartir les ombres & les lumières, & de les indiquer en formant avec le crayon des hachures convenables & tracées dans l'ordre qu'il eſt néceſſaire de ſuivre. Il faut donc que le copiſte qui *calque*, ſoit capable d'imiter, ſans *calquer* le deſſin qu'il veut copier, au moins juſqu'à un certain point d'exactitude. Il faut par conſéquent qu'il ſoit en état de ſentir les formes relatives aux contours, les raiſons qui ont fait placer & prononcer les touches, qui ont fait adoucir & ſuſpendre, pour ainſi dire, le trait dans certaines parties; il faut, dis-je, qu'en *calquant* il ſente tout cela, & qu'il s'en rende plus ou moins compte, pour que le *calque* ait quelque mérite & rempliſſe l'intention qui le fait entreprendre. Un homme qui *calque* ſans ſavoir deſſiner, eſt aſſez ſemblable à celui qui copieroit ou liroit un ouvrage écrit dans une langue étrangère pour lui, & qui, ne connoiſſant & n'employant aucune inflexion, aucun accent, aucune ponctuation, imiteroit machiualement des ſignes inconnus pour lui, ou ne prononceroit que des ſons *inſignifians*.

Il réſulte de-là que l'opération de *calquer* n'eſt bonne à rien à celui qui ne ſait rien, & ſouvent eſt aſſez peu néceſſaire à celui qui ſait.

On demandera, pourquoi donc le *calque* eſt en uſage dans les Arts. La queſtion eſt juſte & elle exige encore quelques notions convenables à ce Dictionnaire.

Il ſe rencontre un aſſez grand nombre de circonſtances dans leſquelles ceux qui pratiquent la Peinture & les branches des Arts qui en dérivent, ont un grand intérêt

à épargner ou à ménager des inſtans précieux ; & il en eſt où il eſt important pour eux de parvenir promptement à une exactitude d'imitation, que j'appellerai géométrique ou préciſe autant qu'il eſt poſſible. La Gravure en offre les plus fréquens exemples. On ne peut rien tracer avec le crayon ſur la planche vernie, ſur-tout lorſqu'il s'agit d'y tranſmettre le trait juſte & exact d'un deſſin ou d'un tableau, parce que le vernis dont on ſe ſert le plus communément eſt mol, & qu'il s'enlève trop facilement de la ſuperficie du cuivre qu'il couvre. Il faut donc avoir recours au *calque*. D'ailleurs le Graveur qui eſt ſuppoſé, (quoique la ſuppoſition ne ſoit pas aſſez communément juſte,) le Graveur, dis-je, qui eſt ſuppoſé ſavoir deſſiner, parvient plus promptement & plus exactement à copier ſur ſon cuivre le trait de l'ouvrage qu'il doit graver, en *calquant* avec intelligence & fidélité ce trait de la manière que j'ai indiquée. Cette manière eſt cependant ſuſceptible d'un aſſez grand nombre de modifications, dont je donnerai le détail dans le ſecond Dictionnaire, à l'article relatif à celui-ci ; mais je mettrai dans ce moment ſur la voie ceux qui n'ont beſoin que de notions générales. Une opération preſqu'auſſi utile que celle dont je viens de donner l'idée, & qui y a aſſez de rapport, eſt celle de copier mécaniquement, dans des proportions différentes, le trait qu'on veut imiter. Il eſt moins ordinaire que l'on ait beſoin de copier dans une plus grande dimenſion, que l'original dont on s'occupe, ſoit pour la Gravure, ſoit pour la Peinture, ſoit pour imiter en général, qu'il ne l'eſt, d'avoir à réduire un original dans une dimenſion plus petite ; auſſi les moyens mécaniques inventés pour ces ſortes d'opérations ſont-ils généralement connus ſous la déſignation de *moyens de*

reduire : compas de réduction, &c. On emploie, en effet, pour ces opérations des compas qui ſont appropriés à cet uſage, ou des quarrés que l'on trace légérement ſur un deſſin, & dont on trace un même nombre dans une dimenſion différente ſur le papier ou ſur le cuivre. Cette préparation mécanique donne la facilité & la ſûreté de réduire exactement ou de copier un deſſin ou un tableau dans une grandeur proportionnelle relative à l'original; mais ainſi que dans l'opération de *calquer*, & plus même que dans cette opération, il eſt néceſſaire que celui qui réduit, ait le talent de deſſiner, & l'aptitude à ſe rendre compte de ce qu'il fait; de manière qu'en employant plus de temps, il put en venir à bout, même ſans le ſecours des moyens mécaniques dont je viens de parler. Ainſi, dans les Arts du Deſſin, les ſecours que l'induſtrie a imaginés pour ſimplifier, pour favoriſer, pour abréger & pour aſſurer les opérations, n'ont des avantages réellement utiles que pour ceux qu ſont inſtruits, & qui, à la rigueur, pourroient s'en paſſer. Il ſeroit fort avantageux que les hommes, dont les connoiſſances ſont ſi ſouvent moindres que leurs prétentions, fuſſent convaincus de cette vérité pour leur avantage, pluſieurs renonceroient peut-être aux petites ſupercheries ſur leſquelles ils établiſſent de petites réputations, & à l'aide deſquelles ils font ſouvent parade de talens qu'ils n'ont réellement pas.

CAMAYEU. Le *Camayeu* eſt, dans ſa définition la plus ſimple, une imitation faite par le moyen d'une ſeule couleur, variée par le ſeul effet du clair-obſcur, c'eſt-à-dire, plus claire ou plus ombrée. On a compris ſous cette dénomination, des peintures de deux & de

trois couleurs, mais dans lesquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle des objets.

On dit un *camayeu* bleu, verd, rouge, &c.; on dit aussi des peintures en *camayeu*. Voilà à-peu-près les phrases dans lesquelles on emploie le plus ordinairement ce mot. On peut y ajouter une manière de critiquer & de désapprouver un tableau qui consiste à dire d'un tableau trop égal de couleur, ce tableau n'est qu'un *camayeu*.

Les Dessins faits à la *sanguine*, à la *pierre noire*, à la *mine de plomb*, aux *differens crayons*, au *bistre*, à *l'encre*; la plûpart des gravures, des tontisses, des papiers teints, des étoffes travaillées ou brodées, peuvent, à certains égards, être compris dans ce qu'on appelle *camayeu*.

Une grande partie des toiles peintes, les damas mêmes, &c. offrent des *camayeux*, & représentent plus ou moins bien, par nuances d'une, de deux ou de trois couleurs, les divers objets dont ils sont ornés.

Le mauvais goût qui, non content d'altérer les formes & les effets, nuit encore aux Arts en les déplaçant, je veux dire, en les employant à ce qui ne doit pas leur convenir, a inspiré pendant un tems, qui n'est pas encore fort éloigné, une préférence pour les *camayeux*, fort contraire aux progrès de la Peinture. Les hommes désœuvrés, ignorans, puissans ou riches, [illegible] en [illegible] les [illegible] & [illegible] du mauvais goût, comme ils ont été dans tous les tems. L'usage des *camayeux* devint, dans celui dont je parle, tellement à la mode, qu'on les [illegible] à la véritable Peinture. Cette [illegible] devoit entraîner une multitude d'ouvrages [illegible] à la [illegible]; & cela arriva.

Les palais, les maiſons, les temples même ſe peuplèrent d'enfans & d'hommes verds, bleus, rouges, c'eſt-à-dire, de monſtres, la plupart abſurdes & fort ridicules. Ces ouvrages, dignes des ſiècles d'ignorance, offroient des ornemens peu diſpendieux. Ils furent adoptés avec empreſſement par l'effet d'une ſorte de luxe parcimonieux, très-commun parmi nous; des ouvrages de cette nature ne pouvoient avoir d'attraits pour les véritables Peintres. Les *camayeux* devinrent conſéquemment la reſſource des plus foibles talens. Le plus grand nombre de ceux qui ſe complaiſoient, en ornant leur demeure, à y prodiguer avec une ſomptuoſité meſquine ces mauvais ouvrages, ne trouvoient pas une grande différence entre ceux qui étoient exécutés par des Artiſtes médiocres, & ceux que des hommes de talent ne dédaignoient pas de faire quelquefois par condeſcendance ou par fantaiſie. Il réſulta de-là une ſource d'idées abſurdes qui dégradoient l'Art; il en réſulta auſſi, pour les jeunes Artiſtes, des occaſions de petits profits, trop aiſés à acquérir, pour n'être pas ſaiſis, & des ouvrages d'un trop mauvais genre pour n'être pas nuiſibles à leurs progrès. Comme les *camayeux* n'avoient aucune relation à la couleur de la nature, il étoit inutile de la conſulter pour les peindre; en coloriant preſque au haſard, avec quelques idées du clair-obſcur, on ſe croyoit autoriſé à altérer les formes, comme on altéroit la couleur. C'eſt par de ſemblables biſarreries que les Arts ſe corrompent; c'eſt ainſi qu'ils ſe dégraderoient abſolument parmi nous, ſi l'inconſtance nationale ne s'oppoſoit à la durée de ces abſurdités.

Un principe fort important pour la conſervation du bon goût dans les Lettres & dans les Arts, eſt de retenir chaque eſpèce de talent dans le diſtrict qui lui appar-

tient & qui lui eſt convenable ; ce doit être le ſoin d'une adminiſtration éclairée, & ce ſoin demande plus d'adreſſe qu'on ne penſe ; car il faut qu'elle ſoit perſuadée que, quelque mérite que puiſſe avoir une production, où le talent ſe trouve déplacé, elle eſt toujours imparfaite, répréhenſible au jugement de la raiſon, & nuiſible au goût.

Au reſte, il eſt certains *camayeux* néceſſaires dans les embelliſſemens des théâtres, dans les fêtes, les ſpectacles, les décorations ; ils ſont eſtimables lorſqu'ils imitent avec art & avec intelligence des *ſtucs*, des bas-reliefs, des ornemens de bronze & de marbre, des camées. Et ce que j'ai dit, en général, des *camayeux* ne regarde point du tout ces genres autoriſés, qui d'ailleurs ſont des imitations, des repréſentations d'objets réels & non pas des matières & des ſubſtances idéales, des couleurs fantaſtiques abſolument arbitraires.

Les *rehauſſés d'or* entrent dans les *camayeux* dont je viens de parler, & peuvent être heureuſement employés dans des plafonds.

Je ne conſeillerai rien ſur les *camayeux* que j'ai déſignés pour en blâmer l'uſage. Les Artiſtes, ſans goût & ſans principes arrêtés, ſuivent les caprices du Public ignorant qui les égarent lorſqu'ils ont la foibleſſe de ſe laiſſer maîtriſer ; mais je dirai à ceux qui ſont ſuſceptibles d'être conſeillés : ne vous permettez que bien rarement des emplois trop faciles de votre talent, ou des ouvrages que vous regardez comme des fantaiſies & des abus de l'Art. Peignez la nature colorée, & ſongez encore que ſi vous adoptez avec trop de préférence certaines teintes, certains tons de couleur, vous approcherez dans votre coloris des *camayeux* dont j'ai parlé.

L'accord, par ce moyen, vous ſemble plus facile. Mais cette facilité vous conduit à perdre de vue la nature; & cette négligence, qui tourne en habitude, peut vous rendre un Peintre maniéré, ou s'oppoſer à ce que vous méritiez le titre de Coloriſte. La nature, parfaitement harmonieuſe, eſt en même-temps inépuiſablement variée dans ſes tons; & il ne vous eſt pas plus permis d'être harmonieux ſans variété de tons, que d'être varié ſans harmonie.

CAPITAL. Un ouvrage de Peinture eſt déſigné par le mot *capital*, ſoit parce qu'il eſt d'une dimenſion conſidérable, ſoit parce qu'il contient à un degré éminent le mérite de l'Art & celui de l'Artiſte.

On applique donc principalement le terme qui fait le ſujet de cet article, tantôt au Peintre, tantôt à l'Art de la Peinture; & l'objet le plus *capital* eſt celui qui réunit tous ces différens mérites.

On dit : *ce tableau eſt un tableau* capital *de tel maître*.

C'eſt dans ce dernier ſens que le mot *capital* eſt ſurtout en uſage parmi les curieux, les poſſeſſeurs de collections & les marchands. On dit encore d'un homme qui a raſſemblé un grand-nombre d'ouvrages de choix, qu'il a plus d'un tableau *capital*; qu'il poſsède un ouvrage *capital* de Rubens, de Wandeik, du Corrége, du Guide, de Girardoux, de Ténieres; mais on ne devroit employer cependant cette expreſſion qu'à l'occaſion des maitres de chaque Ecole qui tiennent les premiers rangs.

Je ne dirai qu'un mot de l'abus que le *brocantage*, l'intérêt des marchands, & ſouvent la vanité des curieux

font de ce terme distinctif. Le Brocanteur s'en sert souvent pour allumer le desir des curieux. La vanité de l'Amateur s'enflamme lorsque le Marchand emploie le mot *capital*, & son desir a moins pour objet de jouir d'un tableau excellent & de s'instruire en l'étudiant, que de posséder quelque chose que ne possèdent point les Amateurs avec qui il combat de prétentions. Certainement, un très-bon tableau d'un grand Maitre est préférable à un tableau de moindre mérite ; mais cette assertion suppose que l'Amateur ait assez de lumières pour sentir réellement les beautés supérieures qui méritent à un tableau le nom de *capital ;* malheureusement pour la plupart d'entr'eux, le tableau *capital* n'est que le plus cher, le plus grand, le plus chargé de figures, souvent le mieux verni, & enfin celui qui a tenu bien ou mal-à-propos sa place dans les cabinets les plus connus, dont les Catalogues sont, pour certains ouvrages, des titres qu'on peut contester comme un grand nombre de titres de noblesse. Un Amateur instruit, & sur-tout un Artiste, voit souvent dans un tableau qui n'a pas eu ces distinctions, quelquefois même dans un fragment du meilleur temps d'un maitre, un ouvrage plus réellement *capital.*

Un ouvrage *capital* d'un maitre est donc, pour parler avec justesse, celui que l'Artiste distingué a composé dans le genre auquel il a été le plus véritablement appellé par la nature, celui qu'il a fait dans l'instant de la force de son talent, celui qu'il a senti plus de plaisir à faire. Il est cependant juste d'ajouter à cela la conservation, sans laquelle on jouit très-imparfaitement de beautés qu'on ne fait qu'entrevoir.

Il est certain que ce sont des ouvrages pareils à celui



que je viens de déſigner, qu'on doit appeller *capitaux*; ce ſont ceux-là dont un Amateur attaché à la réputation de ſa collection, a quelque droit de s'enorgueillir, & mieux que tout cela, ceux dans leſquels & l'Amateur & l'Artiſte, peuvent s'inſtruire en jouiſſant.

CARACTÈRE. On diſtingue dans chaque objet viſible des *caractères* généraux & des *caractères* particuliers.

Le *caractère* général d'un objet conſiſte (relativement au Peintre qui veut l'imiter) dans les formes extérieures les plus apparentes au premier coup-d'œil.

Mais l'Artiſte, qui ne s'attacheroit en peignant qu'à ces ſeuls *caractères*, reſſembleroit à l'homme qui n'emploie en parlant que des termes génériques. Il ſe rapprocheroit encore de celui qui, ſans aucune notion de l'art d'imiter, entreprend de tracer avec du charbon ſur une muraille, des maiſons, des chevaux, ou des figures humaines.

La plûpart des jeunes Elèves, dans les premiers momens de leur noviciat, pourroient ſe reconnoître dans ces deux comparaiſons que je viens de préſenter; car n'ayant encore qu'une idée très-vague de l'imitation, ils ne peuvent avoir pour but que les *caractères* généraux de ce qu'ils veulent repréſenter.

Lorſque les Arts du Deſſin, de la Sculpture & de la Peinture ſont au berceau; c'eſt aux *caractères* les plus généraux que s'attachent ceux qui les exercent; & leurs chefs-d'œuvres conſiſtent à faire diſtinguer, dans les repréſentations qu'ils entreprennent, un homme d'avec une femme, & un cheval d'avec un bœuf.

Lorſque les hommes qui imitent joignent à l'idée des *caractères* généraux celle des *caractères* particuliers, ils

commencent à faire un pas vers les progrès de l'Art qu'ils exercent ; & ce pas est aussi important que celui que font vers le progrès de l'intelligence les hommes que nous nommons Sauvages, lorsqu'ils ajoutent à leur premier langage, composé du plus petit nombre de termes généraux possible, des termes particuliers pour distinguer les objets individuels.

Le Peintre prend donc une des routes principales de la perfection, dès qu'il conçoit le projet de distinguer les objets individuels par les formes particulières qu'il leur remarque en observant leurs dimensions, leurs proportions & leur couleur. On peut dire que l'Artiste tient alors en ses mains le fil qui doit le conduire successivement à toutes les particularités assignées, non-seulement aux différentes natures d'êtres, mais à chacun des différens êtres de chaque nature. Il sera peu-à-peu dirigé par ce fil, (si son intelligence lui en donne les moyens) jusqu'aux nuances les plus fines des *caractères ;* car il aura bientôt reconnu qu'aucun objet, de quelque genre, de quelque classe qu'il soit, ne ressemble parfaitement à un autre du même genre & de la même classe.

Pour revenir un moment sur nos pas, avant d'entrer dans quelques détails, j'observerai que le *caractère* général de l'homme, d'après la première notion que j'ai donnée, consiste dans les formes des parties principales, dont l'apparence est plus sensible à la vue ; tels sont la tête, le corps, les bras & les jambes ; car on peut compter les yeux, le nez, la bouche & les doigts au nombre des premiers *caractères* particuliers. Aussi voyons-nous, que dans les plus anciens essais de l'art d'imiter, les Sculpteurs Égyptiens & les Artistes Étrusques, ne donnoient que l'idée de ces détails dans leurs ouvrages.

On peut dire que les *caractères* abſolument généraux ſont ſemblables dans tous les objets de même nature & de même genre ; ainſi cette route de l'imitation ne conduit pas bien loin. Les *caractères* particuliers ſont, au contraire, comme nous venons de le faire entrevoir, en auſſi grand nombre que les individus, & ce nombre eſt encore augmenté, relativement au Peintre, par différentes cauſes attachées à la réunion des hommes & à leur état de civiliſation, comme je le ferai remarquer.

D'après ces premières obſervations, eſſayons de tracer une eſpèce de dénombrement des différentes ſortes de *caractères* particuliers.

Caractère des ſexes & des âges.

Caractère des conformations principales que nous attribuons au haſard, & auxquelles certaines formes ſont attachées.

Caractère national, qui ſemble dépendre du climat. Ces *caractères* ſont à la fois généraux & particuliers dans les individus qui nous les offrent ; mais chacun d'eux eſt encore ſuſceptible, ſans perdre ces *caractères*, de particularités que j'appelle individuelles.

Un arbre, un homme, eſt jeune ou vieux, ſain ou débile ; il eſt ſujet aux effets des élémens qui modifient ſes formes & leur impriment des *caractères* ſenſibles. Toute ſubſtance reçoit des marques caractériſtiques de ce qui a ſur elle quelqu'influence. Les montagnes, les rochers ſont ſujets à des variétés de formes, & par conſéquent de *caractère* qui déſignent juſqu'aux eſpèces de matières dont ils ſont compoſés, qui annoncent ou qu'ils n'ont pas ſouffert des atteintes du tems, des effets intérieurs, des accidens dont ils ſont ſuſceptibles, ou qu'ils ont eſſuyé des dérangemens dans les couches intérieures

qui les forment, des destructions par les effets de l'air ou des eaux, de la chaleur ou du froid. Il en est de même de toutes les substances de quelques classes qu'elles soient. Les végétaux reçoivent des *caractères* qu'on peut appeller *annuels*, de l'effet des différentes saisons. Les animaux en reçoivent qu'on peut souvent appeller *momentanés*, des circonstances dans lesquels ils se trouvent. Les *caractères* particuliers des animaux libres ou asservis, domestiques ou sauvages, sont différens les uns des autres, & deviennent sensibles pour tout homme qui les observe ; leurs *caractères* particuliers sont modifiés par leurs passions, par leurs habitudes ; ils ont meme, si l'on peut s'exprimer ainsi, leurs *caractères* de physionomie, & le Berger, que la solitude & l'oisiveté conduisent à examiner avec attention chaque individu de son troupeau, démêle dans un mouton une physionomie qui le lui fait caractériser de malin ou de débonnaire. Je laisse au Lecteur à suppléer les détails infinis que comprennent déjà ces divisions indiquées aux Artistes, pour qui elles sont d'autant plus intéressantes, qu'ils aspirent davantage à la perfection de l'Art d'imiter ; & je me contenterai d'indiquer encore quelques-unes de celles que produit l'état de société & de civilisation. C'est de cet état, auquel les hommes sont destinés, que s'établissent, par rapport aux Artistes, les *caractères* que j'appellerai *historiques*, *fabuleux*, *religieux*, *mythologiques* ; &, enfin, tout *caractère* idéal qui, bien souvent né de l'imagination des hommes, parvient à être reçu comme convention par un grand nombre.

Le *caractère* particulier historique consiste dans certaines dimensions, proportions, formes & traits que l'histoire nous a transmis, en nous transmettant l'existence & les

actions d'un grand nombre d'êtres qui ont existé. Ces *caractères* regardent particulièrement les hommes qui ont fait une sensation extraordinaire dans le siècle & dans le pays où ils ont vécu. Si ce sont (& malheureusement c'est le plus grand nombre) des conquérans, des guerriers, l'Histoire se plaît à entrer dans les détails de leur conformation, & le *caractère* particulier de ces hommes célèbres astreint les Artistes qui les représentent, à les peindre ou sculpter, tels à-peu-près qu'ils sont décrits, & pour l'ordinaire leurs formes, leurs dimensions, leurs traits expriment la force, la vigueur, l'énergie & l'habitude des travaux guerriers. Si ce sont des Législateurs, des Philosophes, des Savans, les formes & les dimensions sont plus vagues, mais les traits du visage tendent à rappeller la gravité, la méditation, toujours d'après un certain *caractère* particulier de formes & de traits, qui, décrits dans les ouvrages du temps, se trouvent quelquefois attestés par des médailles, des statues, des bustes, des bas-reliefs.

Ces *caractères* particuliers une fois établis ou convenus, deviennent une loi de costume pour les Artistes, & quand la difformité en seroit la base, comme dans les représentations de Socrate, dans celle qu'on attribue à Esope, il est indispensable à l'Artiste de s'y conformer.

Les *caractères* particuliers que j'ai nommés fabuleux, astreignent à-peu-près autant que ceux dont je viens de parler ; car les *caractères* de Jupiter, d'Hercule, de Ganymède, d'Hébé, quoique fabuleux, ont acquis dans les Arts autant de droits que les *caractères* historiques les plus avérés. Les Poëtes sont les historiens de ce genre de costume : les Artistes anciens, qui se sont conformés

aux idées établies par les Poëtes avant eux, ont soumis, sans le savoir, tous ceux qui doivent pratiquer les Arts, à regarder comme véritables les êtres imaginaires qu'ils ont représentés, & le Peintre ou le Sculpteur qui ne se rapprocheroit pas dans la représentation qu'il fait de ces personnages, du *caractère* particulier, qu'on leur a donnés, ne les désigneroit que d'une manière vague; ainsi tous les *caractères* particuliers, fabuleux & fantastiques, tels que les furies, certains monstres, les sites infernaux, olympiens, le Tartare, l'Elisée ont un *caractère* particulier. Il faut que l'Artiste les dessine d'après la nature idéale, dont les Poëtes & les Ecrivains ont été les créateurs.

Les objets religieux offrent aussi pour nous des *caractères* particuliers convenus & adoptés, dont le Peintre ne peut s'écarter entièrement. Les Anges ont leurs formes caractéristiques: les principaux objets de notre culte ont des physionomies & même des apparences générales consacrées dans les Arts. L'ancien & le nouveau Testament, qui ont fourni tant d'ouvrages, ont imposé aux Artistes la loi de se conformer généralement & successivement à ce qu'ils ont décrit du *caractère* identique d'un grand nombre d'êtres & d'objets de toute espèce, & comme je l'ai dit, jusqu'à la physionomie du Dieu invisible que nous adorons, que nous regardons comme incompréhensible, a, dans le costume pittoresque, un *caractère* particulier à-peu-près convenu.

L'on pourroit ajouter à cette énumération le *caractère* de la beauté idéale, dont j'ai parlé aux articles Beau & Beauté, mais ce *caractère* consiste plutôt en une perfection extraordinaire donnée à différens *caractères* généraux & particuliers, que dans un *caractère* des formes,

de dimenſion abſolument individuelles, qui tiendroit à ce qu'on appelle *reſſemblance.*

On ne peut donc regarder le mot *caractère*, à cet égard, comme ayant abſolument le même ſens ſous lequel je l'enviſage dans cet article.

Quant à ce qu'on appelle *caractère* des paſſions, chacune d'elles en a également de généraux & de particuliers, ce que j'expliquerai, autant qu'il me ſera poſſible, au mot PASSION. On doit concevoir d'avance que la colère, par exemple, a des *caractères* généraux qui la font reconnoître, & qui la diſtinguent des autres paſſions, qu'elle en a auſſi de particuliers, d'individuels & de convenus, de ſorte que le *caractère* de la colère d'Achille n'eſt pas celui de la colère de tel ou tel autre homme.

Je me reſtreindrai ſur les détails, parce que ceux qui naiſſent du ſujet de cet article, ainſi que de beaucoup d'autres, pourroient aiſément faire la matière d'un ouvrage trop étendu pour les bornes que je dois me preſcrire ; mais je me permettrai d'adreſſer quelques mots encore aux jeunes Artiſtes ſur cet objet important.

Jeunes Élèves, ſi vous voulez mettre de l'ordre dans vos idées artielles, & par ce moyen vous avancer directement vers la perfection des imitations auxquelles vous vous conſacrés, ſoyez certains que c'eſt de la fineſſe de vos obſervations ſur toutes les eſpèces de *caractères* particuliers que naîtront la clarté de vos connoiſſances, & l'interêt de vos ouvrages, mais cette fineſſe éclairée par le raiſonnement, doit vous apprendre que dans le nombre des *caractères* particuliers, vous devez vous attacher eſſentiellement & avec choix à ceux qui ont une juſte relation avec l'intention & la deſtination de votre ou-

vrage. Peignez-vous un tableau qui doit repréſenter des êtres inanimés, votre ſuccès, à cet égard, naîtra de la fineſſe avec laquelle vous les diſtinguerez aux yeux des ſpectateurs, par des *caractères* particuliers aſſez intéreſſans, pour les attacher, ou les engager à penſer & à refléchir; dans vos payſages, l'inſtant du jour que vous choiſirez, influera ſur le *caractère* d'une partie de votre imitation, ſoit par la lumière, ſoit par des particularités fines qui entreront dans le *caractère* que vous donnerez aux objets qui en ſeront ſuſceptibles. Le *caractère* particulier du climat, exprimé de manière à être diſtingué, vous acquerra la réputation d'un Artiſte ſpirituel & inſtruit.

Si vous peignez un tems calme ou orageux, les *caractères* particuliers des ſubſtances ſuſceptibles d'être modifiées par ces accidens de l'air en feront paſſer l'idée des yeux à l'eſprit de ceux qui s'occuperont de vos ouvrages, & ces détails, s'ils ſont heureux, tourneront à votre avantage.

Dans les tableaux plus intéreſſans encore par le ſujet, tels que les tableaux, des faits, des actions, des paſſions, la fineſſe & la juſteſſe de vos obſervations ſur les *caractères* particuliers vous placeront dans les premières claſſes des Artiſtes juſtement célèbres.

Mais gardez-vous de tomber dans l'excès des détails, & dans le défaut d'un mauvais choix. Vous reſſembleriez à certains Poëtes, qui, dans les tableaux deſcriptifs qu'ils tracent, croyent être d'autant plus parfaits, qu'ils n'omettent pas la moindre circonſtance minutieuſe des *caractères* particuliers de chaque objet.

Autant il eſt important de ne pas perdre de vue les *caractères*, autant il vous eſt eſſentiel d'en faire un

choix,

choix, & de ne les prodiguer que relativement à l'effet que vous voulez produire ſur les objets principaux. Il n'eſt pas néceſſaire que dans la repréſentation d'une ſcène intéreſſante qui ſe paſſe dans un lieu champêtre, vous particulariſiez le *caractère* de chaque objet du ſite; quand on ne diſtingueroit pas, comme un Naturaliſte pourroit le faire, l'eſpèce des arbres de vos fonds, l'eſpèce des plantes qui enrichiſſent le terrein, on ne vous en fera pas un crime; & ſi tout au contraire des ſoins trop minutieux, à cet égard, avoient l'effet de trop attacher les regards, & de les détourner des objets principaux, on vous reprocheroit la diſtraction que produiroit votre excès d'exactitude en détournant les yeux de l'objet principal.

Le *caractère* particulier dans la Peinture eſt donc ſoumis, comme vous le voyez, à des règles ou à des convenances qui n'ont point lieu dans la nature; vous pourriez vous étonner que je ſemble autoriſer par-là une ſorte de licence, ou d'imperfection; mais je ſerai aiſément juſtifié dans votre eſprit, lorſque vous connoîtrez par expérience que la repréſentation artielle a beſoin des ſecours, qu'exigent tout à la fois les bornes de l'Art, & la néceſſité de ſuppléer par l'artifice à ce que l'Art ne peut faire. Lorſque dans la nature on conſidère une action, l'intérêt qu'elle occaſionne détourne puiſſamment l'attention du ſpectateur, de tout autre objet que de celui qui le fixe. L'action & ſur-tout le mouvement de ceux que l'action intéreſſe, arrête les yeux, & alors les *caractères* particuliers de tout ce qui n'eſt qu'acceſſoire, quoique toujours exiſtant dans les objets de la nature, diſparoiſſent, pour ainſi dire, aux regards fixés ſur des êtres animés. Si les objets acceſſoires préſentent encore

leur image, elle n'a plus, par la manière dont ils sont apperçus, que des *caractères* généraux, & c'est là ce qu'il faut exécuter dans le tableau, parce que, quelque perfection que vous mettiez dans la représentation de l'action que vous avez choisie comme objet principal, vos personnages étant malgré vous, physiquement muets & immobiles, ne pourroient assez fixer l'attention, pour qu'elle ne fût pas distraite, si vous ne preniez pas la licence de sacrifier les détails trop particulièrement caractéristiques des accessoires.

Ne vous appuyez cependant pas trop sur les raisons qui autorisent la sorte de licence dont je parle; ne pensez pas qu'on peut la porter jusqu'à représenter d'une manière absolument vague les objets accessoires, & qu'il n'importe point du tout qu'on puisse en reconnoître la nature. Vous devez leur donner au moins assez des *caractères* de leur genre & de leur classe, pour qu'on entrevoie dans certaines formes, dans certaines dimensions, dans certaines proportions ce que vous avez eu en idée de représenter. Car si par malheur, vous n'aviez rien pensé vous-même que d'absolument vague à cet égard; & si d'après cela vous n'aviez, pour ainsi dire, rien indiqué, on vous regarderoit, relativement à votre ouvrage, comme on regarde un homme qui remue les lèvres & ne prononce que des sons confus. Représentez donc toujours un peu plus distinctement même que ne vous le suggère votre premier mouvement, chacun des objets que vous y placez.

Je hasarderai à cette occasion de dire (en prenant le mot de cet article dans un autre sens,) que si vous n'avez pas vous-même de *caractère*, vous aurez bien de la peine à en donner à vos ouvrages. Sans *caractère*, on ne

fait jamais que vaguement ce qu'on penſe, ce qu'on dit, ce qu'on veut faire & même ce qu'on fait.

On pourroit parler encore ici du *caractère* des ſujets qu'on traite, du *caractère* du coloris, de celui du ſtyle; mais il eſt aiſé d'appercevoir que ces emplois du terme dont il eſt queſtion dans cet article, s'éloignent du ſens ſous lequel je l'ai enviſagé, relativement à l'Art, & l'on peut penſer qu'ils trouveront leur place à l'occaſion de termes qui leur conviendront plus directement.

CARESSÉ. Un ouvrage *careſſé*, ſignifie un ouvrage remarquable par un beau fini.

Ici, l'expreſſion figurée a un rapport particulier avec le ſens propre; car pour parvenir à ce précieux, à ce fini qu'on exprime par le mot *careſſé*; il faut qu'en effet, le Peintre paſſe & repaſſe ſouvent, avec légèreté, avec délicateſſe, avec une ſorte de plaiſir & de volupté même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, la broſſe ou le pinceau ſur les teintes qu'il doit fondre les unes dans les autres, ſans les offenſer, ſans les altérer, & avec la circonſpection, avec quelque choſe des ſenſations, & de l'action même de quelqu'un qui *careſſe* un objet aimé.

Careſſer ſon ouvrage, a, par extenſion de ſignification & de figure, un ſens relatif à l'amour-propre; car il donne à entendre une affection trop grande pour l'ouvrage, auquel on ſe complaît. S'il faut m'en tenir au ſens le moins détourné, je dirai qu'un ouvrage de Peinture, lorſqu'il eſt *careſſé*, peut avoir un grand mérite, relativement au *faire*. Il peut avoir auſſi des défauts, qui naiſſent du trop grand deſir de terminer.

Ces défauts ſont la froideur & la molleſſe.

Un tableau peut être *careſſé*, juſques à perdre une grande partie de ce qu'on appelle l'eſprit & le caractère. D'un autre côté, l'eſprit & le caractère, trop prononcés, laiſſent à l'égard de certains ouvrages, déſirer quelque choſe de plus *careſſé*. Le milieu juſte en tout eſt difficile à fixer, dans la Peinture il eſt en quelque ſorte inappréciable.

On peut dire de Salvator-Roſe, que dans pluſieurs de ſes ouvrages il eſt trop peu *careſſé*, qu'il eſt trop fier, trop heurté. Miéris, Vanderverf ſont trop *careſſés* dans leurs tableaux, pluſieurs de leurs compoſitions empruntent de cette manière de terminer une froideur qui glace; ceux de Grimou tombent dans la molleſſe.

Au reſte, il eſt des ouvrages dans leſquels le méchaniſme exclud abſolument le *careſſé*, & d'autres où il y entraîne l'Artiſte. La freſque, ne donne pas au Peintre le temps de *careſſer* ſon ouvrage; tandis que l'émail & la miniature invitent le Peintre à être précieux, en exigeant du temps, de la patience, & en lui offrant les moyens de *careſſer* ſes productions.

Il eſt de même certains ouvrages qui demandent un *grand ſoin*, & d'autres qui en diſpenſent.

Les genres qui diſpenſent des ſoins qu'on déſigne par le mot *careſſé*, ſont les plafonds vaſtes & élevés. Les tableaux deſtinés à être vus de loin, les décorations qui doivent être placées en plein air, celles qui ſont faites pour des ſpectacles de nuit, ou pour des fêtes dont l'appareil doit être vu dans un grand eſpace, tous ces ouvrages ſouffrent & exigent même d'être *heurtés*.

Les tableaux de chevalet, ceux deſtinés à des appartemens intérieurs, les peintures qui décorent des lieux très-recherchés, très-ornés & de petite dimenſion, man-

queroient d'un attrait qu'on y désire, s'ils n'étoient point *caressés*.

Les fleurs, les oiseaux, les objets précieux demandent que leurs imitations soient aussi *caressées* qu'ils semblent l'être eux-mêmes par les mains de la nature.

Il faut enfin que les beautés qu'elle paroît se plaire à *caresser* en les formant, & qu'elle destine à recevoir l'hommage de nos *caresses*, reçoivent aussi, dans l'imitation qu'en fait l'Artiste, celle du pinceau, car en nous donnant l'idée de la douceur, de la légèreté, de la délicatesse, avec lesquelles il a été promené sur les couleurs, pour les unir parfaitement sans leur ôter leur fraicheur & leur éclat, le Peintre nous rappelle la douceur & la délicatesse dont la nature les a doués.

Je dois observer que le *caressé* plaît généralement au plus grand nombre, & sur-tout à ceux qui n'ont point assez refléchi sur la théorie & la pratique de l'Art, pour entrer dans les conventions auxquelles il est indispensablement soumis.

Mais ce penchant naturel tourne au désavantage de l'Art, parce que le *caressé* que le plus grand nombre exige de la Peinture, est une sorte de flatterie, par laquelle ceux qui manquent de connoissance, veulent être séduits.

CARICATURE. Ce mot est absolument du langage de l'Art, mais nous l'avons emprunté du terme Italien *caricatura*, dont on n'a changé que la terminaison. Nous nommons aussi *charge*, en langage de Peinture, ce que les Italiens nomment *caricatura*, & nous avons adopté le mot *caricature*, emprunté d'eux plus littéralement. On pourroit penser que le mot *charge* a un rapport

figuré, avec une accumulation quelconque ; & la charge pittoresque ou *caricature* en est une en effet de ridicules, sous lesquels on fait plier les formes, les proportions, les traits, qu'on veut soumettre à la dérision.

La *caricature* est donc dans la Peinture, ce que l'imitation burlesque, ironique & même satyrique, est dans la Poësie. Si l'on veut démêler quelques-unes des causes qui excitent les hommes à se complaire dans le burlesque & dans les *caricatures*, il faut observer que le sérieux & le gai, la pédanterie & l'ironie burlesques sont des formes générales de l'esprit, qui ont été adoptées & employées par les hommes de tous les temps & de tous les pays. Ces formes, si l'on y réfléchit, sont si utiles dans les sociétés humaines, qu'on peut les croire indispensables, quoiqu'elles paroissent souvent peu importantes & qu'elles soient quelquefois nuisibles.

Le sérieux, porté jusqu'à la pédanterie, soutient l'ordre & les formes nécessaires aux hommes rassemblés, mais elle ne manque guère de passer la mesure qui la rend utile. Alors la gaieté, portée de son côté jusqu'à l'ironie en fait justice, & celle-ci à son tour est réprimée par l'ordre & les formes rectifiées, & devenues à cette occasion plus raisonnables.

Les *caricatures* empruntent donc de la gaieté de l'esprit le droit de présenter sensiblement par les moyens que donne la Peinture, les ridicules, & de rendre surtout risibles, l'excès de la gravité, les affectations dans le maintien, dans les traits, les singularités des ajustemens, & ce que les actions peuvent offrir de contraire aux convenances & aux bienséances.

Les *caricatures* développent, en exagérant les formes, les caractères différens des physionomies, & c'est d'après

quelques-unes de ces exagérations que des Auteurs ou des Artiſtes, conduits par l'imagination, ont trouvé & fait appercevoir des reſſemblances viſibles & frappantes entre divers animaux & certaines phyſionomies.

Ariſtote dit que les Arts, dans leurs imitations, font les hommes, ou tels qu'ils ſont, ou meilleurs qu'ils ne ſont, ou enfin plus mauvais.

Le Peintre ou le Deſſinateur de *caricatures* les fait plus mauvais ; mais il peut, comme dans la Comédie, avoir un but moral, & alors il ne dit pas : Voilà comme vous êtes ; mais, voilà comme vous affectez d'être. Telles ſont les *caricatures* du célèbre Hogart, qui en exagérant les caractères, les uſages & les mœurs de ſes compatriotes, eut, ſans doute, intention de les corriger.

La *caricature* eſt alors un miroir qui groſſit les traits, & rend les formes plus ſenſibles. Mais, puiſque j'ai comparé ce genre de *caricatures* à la Comédie, qui charge les défauts & les ridicules, pour qu'on les évite ; je dois dire auſſi que cette reſſemblance, ni l'exemple d'Ariſtophane ne juſtifient pas au moins parmi nous les *caricatures* perſonnelles & faites dans une intention particuliérement ſatyrique. Les ſiècles qui, à force d'être cultivés, parviennent enfin à une ſorte de dégoût & d'ennui des occupations, & même des plaiſirs, s'accrochent, ſi l'on peut parler ainſi, pour rémédier à ce mal, aux exagérations de tout genre, fuſſent-elles même blâmables. C'eſt par cette raiſon qu'ils ſe rendent plus indulgens pour la ſatyre perſonnelle, pour la Comédie qui déſigne les individus, pour l'épigramme, pour les exagérations des ſentimens, les accumulations d'événemens, & ils le ſeroient pour la *caricature* pittoreſque la plus mal inten-

tionnée & la plus injurieuse, si les sensations qu'elle peut procurer étoient d'une plus grande ressource, & à la portée de plus de monde.

J'ai déjà dit au mot DÉCENCE, que l'intention étoit le juge des Artistes dans tous les cas de conscience de leur Art. Je les renvoie encore à ce Tribunal pour le genre dont il s'agit, en leur recommandant, lorsqu'ils dessinent des *caricatures* sans mauvaise intention, & seulement par gaieté, ou de l'aveu même de ceux qui en sont l'objet, de ridiculiser plutôt les formes que le caractère moral. Car un homme, & sur-tout une femme, souffriront plus aisément que la *caricature* exagère quelques défauts de leur taille, par exemple, que de leur esprit. Les *caricatures* qui se font à l'amiable, gardent ordinairement une juste mesure, & sont simplement risibles.

Les charges sont donc quelquefois des jeux de la Peinture; comme les grotesques, dans la composition desquels on les fait entrer. Elles peuvent prétendre, relativement aux Artistes, à une sorte de mérite, car lorsqu'elles sont tracées promptement, & pour ainsi dire, par un trait spirituel, elles prouvent, indépendamment d'une grande facilité, une sagacité fine à saisir les caractères & les expressions. D'ailleurs, ne coûtant que quelques instans, elles ressemblent mieux à un jeu & donnent la preuve, en cas qu'on y démêle quelque malice, qu'au moins elle n'a pas été méditée.

Quelques Maîtres qui ont donné des préceptes ou des conseils, exhortent les Peintres à porter toujours avec eux des tablettes ou de petits cahiers, & à tracer les caractères des physionomies, & les expressions qui les frappent. Il est naturel, dans ces sortes d'études passa-

gères; & qui ne permettent qu'un inſtant, que l'Artiſte charge plus ou moins, pour mieux graver dans ſon eſprit ce qu'il a obſervé. Ces eſpèces de *caricatures* ſont deſtinées à être en quelque ſorte ſecrettes & au ſeul uſage de l'Artiſte qui les fait. Il en devroit être ainſi des obſervations que les hommes qui s'appliquent à étudier leurs ſemblables, font habituellement & écrivent quelquefois: c'eſt l'uſage que les uns & les autres font de ces deux eſpèces de *caricatures*, ainſi que l'intention qu'ils ont en les faiſant, qui les juſtifie ou les condamne.

Léonard de Vinci non-ſeulement a conſeillé les études dont je parle, mais il les a pratiquées, & nous poſſédons des *caricatures* qui ont été gravées d'après ſes deſſins. Elles ſemblent, la plupart, avoir pour but de perſonnifier, pour ainſi dire, quelques-uns des caractères moraux les plus ordinaires aux hommes dans certains états. On verra dans quelques copies de ces gravures qui ſe trouveront dans le ſecond Dictionnaire, les exemples des *caricatures* que j'ai dit avoir été faites pour rapprocher les traits humains de ceux de quelques animaux, & l'on y trouvera auſſi des copies de quelques-unes des charges de Vinci, dans leſquelles on démêle les caractères, les penchans & les nuances d'idées affectées à certains états; par exemple, la phyſionomie madrée, revêtue du froc d'un Moine, un homme à qui le menton, exceſſivement long, donne un air de bonté qui touche à la niaiſerie; un autre, dont le menton, exceſſivement retrouſſé, le nez aigu, la bouche rentrée & relevée par les coins, donnent le caractère comique & un rire ſardonique habituel. On y voit des *caricatures* de boudeurs, de grondeurs, d'importans, de cauſtiques; des têtes, telles que les caractériſent & les modèlent, pour ainſi dire, la pareſſe du déſœuvré,

l'embonpoint du gourmand, la luxure du mondain, la vie végétative du Cénobite, l'insouciance de la richesse, la bonhommie de l'homme simple, le dédain de l'orgueil, la mauſſaderie de l'esprit mal-fait, le contentement de l'amour-propre, la grosse finesse ou gaieté de l'homme sans éducation, le rire bête ou affecté du niais, la méditation habituellement triste du mélancolique, &c.

Ces échantillons pourront faire imaginer à ceux qui n'en auroient pas d'idée, combien le genre des *caricatures* est étendu, & quels sont ses avantages & ses inconvéniens.

CARNATION. J'ai rassemblé, comme on le verra à l'article COULEUR qui appartient, ainsi que Carnation & Coloris, à la lettre C, des notions dont la réunion m'a paru convenable. Je me permets d'autant plus aisément cette réunion, que ces trois mots sont destinés dans l'ordre du Dictionnaire, à se rencontrer fort voisins les uns des autres.

Cependant pour que le Lecteur soit quelque peu dédommagé de la peine qu'il prendra, s'il consulte cet article, je dirai ici d'avance que le mot *carnation* désigne, en langage de l'Art, comme dans la langue générale, l'apparence que nous offre dans la nature, la couleur de la peau, & principalement celle du visage.

Le mot *carnation* signifie aussi l'imitation que les Peintres en font, lorsqu'ils peignent la figure humaine. Il désigne enfin la manière qu'emploient les Artistes pour imiter la couleur de la peau & sur-tout du teint. Ainsi l'on dit, d'après le sens le plus général; les femmes Hollandoises ont assez universellement une belle *carnation*. Ce qui veut dire qu'elles ont la peau & le teint blanc,

& auſſi colorés qu'il le faut. On dit, en appliquant le mot dont il s'agit à la Peinture, Rubens donne beaucoup d'éclat à ſes *carnations ;* & l'on peut dire auſſi à ſon occaſion, les *carnations* de ce Peintre célèbre ſont reconnoiſſables par les tons brillans & les paſſages fins qu'il y mêle; mais les *carnations* de Wandyck, non moins recommandables, ont plus de vérité.

CARTONS. On appelle *cartons*, dans le langage de la Peinture, des deſſins de figures ou de compoſitions dont le trait eſt ſur-tout rendu avec la plus grande correction ſur des *cartons* plus ou moins épais, plus ou moins étendus, relativement à l'uſage que l'Artiſte a beſoin d'en faire. Cet uſage a été principalement deſtiné à la Peinture à freſque. Il eſt néceſſaire de donner quelques notions de cette manière de peindre, pour faire comprendre le principal uſage des *cartons*.

Pour exécuter la freſque, on enduit d'un mortier fait de chaux & de ſable, la voûte ou la muraille que l'on veut enrichir d'une Peinture. Lorſque cet enduit eſt aſſez ferme pour ne pas céder au doigt qu'on y applique à deſſein de connoître ſa conſiſtance, & qu'il conſerve cependant de la fraîcheur & de l'humidité; l'on applique le *carton*, ſur lequel ſe trouve deſſiné & découpé très-correctement le trait d'une figure ou d'un objet qu'on a le projet de peindre. On trace avec une pointe de bois ou d'yvoire aiguiſée en forme de crayon, le contour de la figure en ſuivant exactement les bords du *carton*. Ce trait, légérement enfoncé dans l'enduit, lorſqu'il eſt frais, guide le Peintre qui ne pourroit, comme ſur la toile, deſſiner avec le crayon ce qu'il doit peindre.

Le *carton* découpé n'eſt propre que pour une figure

ou un ſeul objet ; mais lorſqu'il s'agit de tracer une compoſition entière, on pique le trait de tous les objets qui ſe trouvent deſſinés ſur le *carton* ; alors on paſſe ſur ce *carton*, en appuyant, un ſachet rempli de charbon mis en poudre, on fait enſorte que la poudre paſſe au travers des trous d'épingles qui marquent tous les contours de ces objets, & le trait de ces contours ſe trouve deſſiné ſur l'enduit frais qui eſt préparé pour recevoir la couleur. & s'y conſerve aſſez pour l'uſage de l'Artiſte.

Cette opération ſe fait par deux raiſons. J'ai parlé de la première, c'eſt-à-dire, de l'impoſſibilité qu'il y auroit de deſſiner ſur un enduit frais & humide. L'autre eſt la promptitude avec laquelle il eſt indiſpenſable de peindre ſur l'enduit, pour qu'avant qu'il ſoit ſec, la couleur qu'on y applique puiſſe s'y incorporer en y pénétrant. Par ces raiſons, il eſt eſſentiel de tracer les objets de manière que le trait s'y conſerve, parce que les opérations ne peuvent ſupporter de retardement, & qu'on n'a pas le temps de revenir à pluſieurs fois. Auſſi des deux manières d'employer les *cartons* dont je viens de parler, celle des *cartons* découpés a été le plus en uſage dans la Peinture à freſque, parce que cette petite trace que l'on forme, en ſuivant les contours du *carton*, quoique très-légérement approfondie, reſte plus inaltérable & ſe retrouve aux yeux de l'Artiſte qui n'a point à craindre de la perdre ou de l'altérer.

CATALOGUE DE TABLEAUX, DESSINS, ESTAMPES, &c. Il eſt aſſez difficile aux hommes raiſonnables de s'empêcher de ſourire, lorſqu'ils jettent les yeux ſur l'importance que la vanité ou l'intérêt mettent aujourd'hui à la poſſeſſion des objets de luxe ou de ceux

que le luxe s'approprie. Tel homme riche & ennuyé, dépourvu de connoiſſances & tourmenté par l'oiſiveté, accumule des Tableaux, des Deſſins, des Eſtampes, & bientôt laſſé du plaiſir qu'il en attendoit, s'en fait un de ſe procurer, par ſa prodigalité à cet égard, un inventaire dont on parlera, & de préparer un Catalogue qui parcourra l'Europe, & y portera ſon nom, fait pour être ignoré.

Depuis que les productions des Beaux-Arts ſont des objets de faſte pour une partie de ceux qui les achètent, elles ont dû devenir de plus en plus objets de ſpéculations & de charlataneries mercantiles pour ceux qui en font commerce. Les Catalogues, les deſcriptions, les éloges des Ouvrages qu'on expoſe en vente, & auxquels on joint après les ventes le détail des prix de chaque objet, ſont compoſés la plupart de manière à exciter les deſirs, à reveiller l'émulation des Amateurs qui ont pour but la gloire de l'emporter les uns ſur les autres; & ſi ces étalages de deſcriptions empoulées, qui inondent le Public ſous le nom de *catalogues*, n'étoient pas condamnées à un prompt oubli, s'il s'en conſervoit quelques exemplaires, & que les hommes devinſſent un jour plus raiſonnables qu'ils ne ſont, on pourroit craindre qu'ils ne jugeaſſent trop défavorablement de notre ſiècle, à moins que par une juſte compenſation, ils n'oppoſaſſent à nos futilités, & je dirai même à nos délires, les connoiſſances réelles & eſtimables dont nous avons avancé les progrès, & les réſultats inconteſtables de travaux heureux qu'ont produit nos Sciences & nos Arts. Au moins eſt-il juſte d'obſerver que la plus grande partie des ridicules, qu'on attribue à la nation entière, eſt reſtreinte dans quelques claſſes d'hommes peu inſtruits,

quoiqu'ils aient les moyens de l'être, & de désœuvrés ; pour qui les ridicules sont moins fâcheux & bien moins pénibles à supporter que le vuide de leurs facultés & les ennuis de leurs jours oisifs. Ces classes, devenues à la vérité trop nombreuses, existent dans nos Capitales, où elles se multiplient en proportion du nombre des habitans & de la richesse. Pour revenir aux inconvéniens des énoncés ridicules & peu sincères qu'on prodigue si souvent aujourd'hui sous le nom de *catalogues*, un de leurs effets pernicieux par rapport aux Arts & à la Nation, est d'accoutumer à priser généralement les ouvrages vantés d'après des considérations de luxe, de mode, par la seule rareté des objets & sur-tout, beaucoup moins d'après les beautés réelles de l'Art & de la nature, que d'après ce qu'on nomme *agrémens*, la plupart arbitraires ou sujets aux caprices des modes & des conventions.

L'inconvénient relatif aux Artistes est de les détourner du goût qu'ils pourroient avoir pour les premiers genres & pour les grands principes, en leur démontrant par le fait, que les genres inférieurs sont les plus recherchés, & les ouvrages de ces genres les plus récompensés, soit par les louanges, soit par le prix qu'on leur assigne. De-là le refroidissement auquel nous les voyons s'abandonner pour les sujets nobles, graves, pathétiques, dans lesquels l'Art peut exercer ses plus admirables illusions. De-là le penchant épidémique pour les sujets qu'on nomme agréables, galans, ou qui se distinguent par quelque singularité.

La foi qu'on ajoute aux *catalogues*, les prix qu'ils établissent avec une sorte d'autorité, d'après les fantaisies & les ruses des Marchands, tendent à l'intervention des

idées justes, des évaluations conformes à la raison & à l'importance des genres d'ouvrages qui demandent plus ou moins de génie, & qui ont plus ou moins de droits réels à intéresser le cœur & l'esprit ; mais si je m'étendois trop long-tems sur le sujet de cet article, ne risquerois-je pas qu'on ne m'accusât d'aller sur les brisées du personnage de notre Comédie, qui vouloit réformer les enseignes ? Les vérités trop particularisées touchent effectivement ou s'approchent du moins de la pédanterie, & par conséquent sont bien près d'encourir la peine du ridicule.

C E

CÉLÈBRE & CÉLÉBRITÉ. La *célébrité* est différente de la réputation, ou plutôt en est le complément ; car la réputation précède la *célébrité*, quoiqu'elle n'atteigne pas toujours le degré éminent qu'exprime le mot *célébrité*. Dans les Arts, les genres qui ne sont pas regardés comme les premiers, ont droit à ce qu'on appelle la réputation ; ils en ont moins à la *célébrité*. Raphaël sera célèbre, tant que l'Art de la Peinture existera dans nos sociétés instruites : une infinité d'Artistes très-estimables, & qui ont fait des chefs-d'œuvres dans des genres moins élevés, ont joui d'une réputation méritée, qui se conserve, tant que leurs ouvrages existent ; mais qui ne produit point cette *célébrité* dont jouit encore Apelles, & qui subsiste si long-tems, même après la destruction de ses ouvrages. La *célébrité* dans les Arts est donc le dégré éminent de la réputation, & ce qu'on nomme *renommée* est comme le retentissement des voix nombreuses & successives qui proclament la *célébrité* d'un Artiste, d'après le sentiment & le jugement de plusieurs siécles.

Je parlerai de la considération, qui est différente de la réputation, de la *célébrité* & de la renommée.

Lorsque le desir de la *célébrité* provient dans un Artiste d'un sentiment pur dont il a été doué par la Nature; lorsque ce sentiment est celui des beautés que lui offrent les objets soumis à son Art; lorsqu'un penchant vif & suivi de les imiter produit en lui une certaine assurance d'y réussir, avec la supériorité capable de fixer une attention générale, & d'obtenir des succès, rien n'est mieux mérité que cette *célébrité*, s'il l'obtient, & rien n'est répréhensible dans le desir de l'acquérir; mais lorsque le desir de la *célébrité* a pour base les prétentions de l'esprit, & qu'il n'est, à proprement parler, que l'effet de la vanité, de l'amour-propre, de la satisfaction qu'on se promet de l'emporter, ne fût-ce que dans l'opinion, sur ceux qui peuvent avoir des droits à la même distinction, alors le desir de la *célébrité* expose l'Artiste à éprouver plus de peine qu'elle ne peut bien réellement lui donner de satisfaction; alors la *célébrité* occasionne le plus souvent des contradictions & des mortifications, contre lesquelles il faut combattre sans cesse, & qu'on ne surmonte pas toujours. Enfin, la *célébrité* de ce genre obtenue par tous les moyens qu'on se permet, & dont il est un assez grand nombre qu'on hésiteroit d'avouer, ou qu'on doit rougir de se permettre, s'altère, s'évanouit, & doit faire aisément prévoir qu'elle n'aura pas une longue durée, dès que celui qui se l'est acquise à tant de frais ne pourra plus les redoubler pour la conserver.

Il est donc une *célébrité* à laquelle l'Artiste le plus modeste peut & doit aspirer, sans que ce desir puisse altérer la vertueuse simplicité de son ame; il ne doit

travailler

travailler à l'obtenir que dans la solitude de l'attelier, par des travaux que troubleroient les soins étrangers à son Art, s'il se permettoit de les employer. L'Artiste, vraiment estimable, ne doit donc considérer, lorsqu'il se prête au desir & à l'espoir d'une noble *célébrité*, que la perfection de ses travaux & non l'humiliation de ceux qui courent la même carrière. Si leur souvenir s'offre à lui, il doit penser qu'ils peuvent acquérir de la *célébrité*, sans qu'elle nuise à celle à laquelle il aspire. Son esprit ne s'occupe pas à penser si l'artifice, les soins, les discours, les démarches pourroient lui donner quelqu'avantage sur eux, & lui faire accorder cette *célébrité*, avant qu'il l'eût bien méritée. Il pense que le temps qu'il emploieroit à faire usage de ces moyens seroit perdu, pour ce qu'il doit à ses études, & qu'au fond, pourvu qu'en ne négligeant rien de ce qui est essentiel, il réussisse à approcher des perfections de l'Art, auquel son penchant l'a fixé; quand il n'obtiendroit pas la *célébrité* à laquelle il auroit des droits, le juste sentiment de son ame, le dédommageroit de ce qui peut lui être refusé. Et souvent devroit-il penser encore que peut-être il n'a pas approché autant de la perfection qu'on est en droit de l'exiger de lui.

Mais s'il arrivoit que l'Artiste dont je parle livrât son cœur à un sentiment de chagrin, fondé sur ce qu'il croiroit s'appercevoir que la Nature lui a refusé les avantages dont il croyoit être doué; c'est alors qu'il est bon de l'engager à fixer sur ce qu'on nomme *célébrité*, des regards absolument philosophiques, & dégagés de toute illusion. Qu'il se dise donc dans cette circonstance: la *célébrité* est le résultat de l'opinion d'un nombre d'hommes suffisant pour que cette opinion soit répan-

due, & qu'elle paroiſſe recevable & à l'abri des opinions contraires. Mais l'opinion d'un nombre d'hommes eſt-elle aſſez juſte? eſt-elle motivée aſſez ſolidement pour former une convention durable? cette convention peut-elle être invariable? peut-on être certain qu'elle paſſera de génération en génération? il en eſt des exemples, dira-t-on. Oui, quelques *célébrités* ſe ſont ſoutenues contre la mobilité des eſprits, contre les révolutions des temps, contre celles que les choſes éprouvent & font éprouver aux opinions, enfin contre les préjugés qui s'établiſſent & ſe ſuccèdent ſans ceſſe parmi les hommes; mais il eſt une vérité inconteſtable, c'eſt que ce nombre de *célébrités* acquiſes diminue de ſiécle en ſiécle, de luſtre en luſtre.

Si l'on conſidére, d'une autre part, les modifications de la *célébrité*, ſur-tout de celle qui eſt attachée aux talens & aux Arts, relativement aux lieux où elle peut pénétrer, n'eſt-elle pas, premièrement, bornée aux grandes ſociétés civiliſées & éclairées, qui ne forment qu'une très-petite partie des ſociétés humaines? Dans les ſociétés éclairées même, la *célébrité* dont je parle exiſte-t-elle autre part que dans les grandes villes dans leſquelles il s'eſt formé des Corps voués à s'inſtruire & à inſtruire les autres? cette *célébrité* enfin exiſte-t-elle dans cette immenſité de petites villes, de bourgs, de villages, de campagnes, dans leſquelles les Arts eux-mêmes ſont à peine connus de nom? cependant comme il pourroit réſulter de ces réflexions ſevères un découragement contraire au progrès des connoiſſances, & à quelques parties des ſatisfactions humaines, il faut les ſuſpendre en diſant, que l'Artiſte digne de la *célébrité*, par le ſentiment qu'il a de la nature de ſes facultés intelli-

gentes, & des efforts dont il eſt capable pour imiter les perfections dont il eſt charmé, ſoit convaincu que plus il en approche, en conſervant la pureté d'intention que je lui ai ſuppoſée, plus il a droit de s'apprécier lui-même & de jouir, ſinon d'une *célébrité* acquiſe, au moins d'une *célebrité* méritée, & ſur-tout d'une ſatisfaction habituelle qui contribue à ſon bonheur; qu'il ſe livre donc ſans ſcrupule au plaiſir de penſer qu'il ne peut manquer d'obtenir un jour le prix de ſes travaux; & que cette idée, qui ne tient point à la vanité, mais à une conſcience noble & pure de ce qu'il eſt, le dédommage de la marche tardive de la *célébrité*, & l'empêche ſur-tout de faire des réflexions contraires à ſa tranquillité ſur les *célébrités* éphemères que les hommes n'accordent légèrement, que pour ſe conſerver un droit plus abſolu de ſe rétracter, & d'ôter quelquefois par une ſeconde injuſtice à ceux qui ſe ſont rendus ſes victimes, plus qu'ils ne leur avoient accordé.

CH

CHAIRS. On ſe ſert de cette expreſſion dans le langage de la Peinture, lorſqu'on dit, par exemple, *dans ce tableau les chairs ſont admirablement peintes. Rubens peignoit les chairs d'une manière brillante. Il employoit dans les chairs des paſſages fins & agréables.* Ce mot & les manières de l'employer, ont, comme on le voit, des relations ſenſibles, avec ce qu'on appelle *carnation*, *coloris* & *couleur*, qui ſe trouvent heureuſement rapprochés dans la collection des articles qu'exige la lettre C.

Peindre la *chair* ou les *chairs* eſt dans la Peinture un objet d'autant plus important qu'il a lieu dans tous

les tableaux où l'on copie la nature humaine, & surtout l'homme vivant & animé, comme dans l'histoire & dans le portrait. C'est aussi l'un des objets les plus difficiles à bien rendre, parce que les *chairs* sont susceptibles d'une infinité de dégradations, de finesses de tons & de passages qui exigent & une grande étude de la nature, & une grande légereté de pinceau. En parlant ici de la nature particulière des *chairs*, j'entends principalement la manière dont la lumière se réfléchit sur cette substance. L'Artiste observateur & jaloux de plaire, examine l'effet que produisent les différentes insidences de la lumière sur le visage d'une femme, sur ses bras, sur ses mains, sur son col & sa gorge, sur-tout si elle est blanche; si sa peau est fine, transparente & légèrement colorée par le sang que couvre le tissu délicat de l'épiderme.

La consistance ferme, souple & poreuse, dont la nature, le printems de l'âge, & la santé douent une jeune beauté, modifie la lumière qui n'est pas renvoyée par le tissu de la peau, de la même manière que par les substances dures ou raboteuses, dont la surface résiste beaucoup davantage à l'incidence de ses rayons, ou en absorbe une trop grande partie.

La *chair* douce & élastique, par sa nature, laisse pénétrer ses pores imperceptibles par une partie de la lumière, jusques dans la première couche de la peau; de-là refletée & renvoyée avec mollesse, elle porte à l'ame par les regards qui la fixent, l'idée de la vie & les sensations de la volupté; observez encore que les courbures insensibles de la *chair* & sa transparence qui laisse appercevoir des veines, répandent sur les demi-teintes, ou demi-lumières, des nuances légèrement bleuâ-

tres, qui conduiſent par une douce gradation, juſqu'aux tons les plus éclatans de la peau. Les tons variés des *chairs* ſont innombrables. Il faut les yeux les plus fins & les plus attentifs pour les demêler ; il faut pour les rendre, un talent en quelque ſorte particulier, dans lequel entre plus ſouvent peut-être qu'on ne le penſeroit un penchant délicat à admirer ces ſortes de perfections de la nature, qui ne ſemble donné ni à tous les hommes, ni même à tous les Artiſtes. Le Corrège, le Guide, Wandyck, Rubens, le Titien, l'Albane, ont peint les *chairs* avec le ſentiment dont j'ai parlé. Les enfans, les jeunes filles, les femmes, doués de ſanté, offrent les beautés dont j'ai encore parlé. C'eſt à l'occaſion de ces obſervations qu'il n'eſt pas hors de propos de rappeller que l'étude de la boſſe, ſi utile pour le deſſin, ſeroit defavorable au talent de peindre les *chairs*, ſi on en faiſoit trop d'uſage, parce que la boſſe offre des effets tranchans de lumières, qui diffèrent beaucoup de ceux que produit la peau.

Jeunes Éleves, vous ne pouvez acquérir cette partie néceſſaire à votre talent, qu'en peignant beaucoup d'après la nature, & en réfléchiſſant encore plus ſur les effets que vous offrent les *chairs*, & ſur les moyens que peut vous fournir votre Art pour les imiter. Mais les occaſions de faire ces études ſi utiles & ſi intéreſſantes, ſont à la vérité rares, ſur-tout dans les climats où la carnation n'a pas généralement cet éclat, cette fraicheur & cette fineſſe qui pour le Peintre en conſtituent les perfections. La Flandre, la Hollande, offrent plus fréquemment des modèles de ces beautés de coloris. Notre climat, moins favorable, préſente dans les *chairs* moins de fineſſe, moins d'éclat, & un coloris d'un blanc plus mat.

L'imagination, la mémoire, l'obſervation des Maîtres qui ont excellé dans cette partie, ſont les reſſources des Artiſtes ; mais ces reſſources ſont toujours infiniment au-deſſous de l'étude de la Nature.

CHARGE & CHARGÉ. Le ſens du mot *charge* dans l'Art de Peinture ſe rapproche tellement de celui que j'ai expoſé à l'article CARICATURE, que ce premier article paroîtroit devoir ſuffire pour donner l'intelligence des deux. Cependant l'adjectif *chargé* eſt pris le plus ſouvent dans un ſens qui a plus de rapport au didactique de l'Art, que celui qu'on donne à *caricature* & au mot *charge*.

En effet, lorſqu'on ſe ſert du mot *caricature*, on joint à l'idée d'une ſorte d'incorrection volontaire l'idée d'un motif burleſque, comique ou ſatyrique ; & lorſqu'on dit qu'un trait, qu'un contour eſt *chargé*, qu'une figure, qu'une expreſſion eſt *chargée*, on a pour objet ſeulement de blâmer une incorrection de l'Artiſte, qui n'eſt relative qu'à ſa négligence ou à quelque fauſſe idée qui l'a égarée. Ainſi le Profeſſeur dit très-ſérieuſement à un Elève qui deſſine d'après le modèle, ſoyez plus correct, plus exact. Ne voyez-vous pas que le contour de votre figure, que le trait de cette partie eſt *chargé* ? De même, ſi l'Elève dans le ſeul but de déſigner plus ſenſiblement dans ſes figures une action, un ſentiment, exagère l'expreſſion, le Maître lui dit encore : il ne s'agit pas de repréſenter avec exagération * le mouvement phy-

* On trouvera au mot EXAGÉRATION quelques développemens & quelques autres applications des idées que j'ai expoſées dans cet article.

ſique ou moral, mais de ſaiſir l'un & l'autre avec juſteſſe, car en *chargeant*, vous nuiſez à l'effet que vous voulez produire, & la *charge* que vous vous permettez, au lieu de toucher ou d'affecter, devient & paroit ridicule.

L'Artiſte *charge* encore quelquefois par la prétention de paroître ſavant dans la partie anatomique de ſon Art, c'eſt-à-dire, qu'il exagère les muſcles & leurs renflemens, les articulations & les effets de leurs mouvemens. Il prononce trop les parties intérieures que recouvre la peau, qui en adoucit les apparences. Il ſemble craindre, en ne déſignant pas toutes celles dont il a la connoiſſance, qu'on doute de ſa ſcience.

Ainſi l'homme qui parle, & l'Auteur qui écrit avec prétention, cherchent à amener, l'un dans ſa converſation, l'autre dans ſon ouvrage, tout ce qu'il ſait, au riſque qu'on trouve que les détails dans leſquels il entre, & les connoiſſances dont il fait parade, ſont de trop.

La ſimplicité & l'élégance, fondée ſur une juſte & parfaite correction, excluent tout ce qui eſt *chargé*, tout ce qui eſt outré, exagéré, tout ce qui eſt de trop, tout ce qui vient enfin plutôt des prétentions de l'Artiſte qu'il n'appartient à la perfection de l'Art.

Cependant on doit obſerver qu'il eſt peut-être pluſieurs circonſtances, dans leſquelles non-ſeulement il eſt permis, mais où il eſt néceſſaire de *charger*. C'eſt, par exemple, lorſque les objets peints doivent être vus à une diſtance aſſez conſidérable, lorſque le point de vue d'où il doivent être regardés, exige que l'on paſſe en deſſinant, ou en peignant, les bornes que l'exactitude ſcrupuleuſe des formes, des expreſſions, & même du coloris, impoſent ordinairement. Alors l'ou-

vrage n'eſt pas préciſément *charge*, puiſqu'il ne doit pas paroître tel du point de vue pour lequel il eſt fait. Certainement dans les grands ouvrages de Peinture dont je veux parler, telles que ſont entr'autres les coupoles, ſi l'on s'approche plus ou moins des objets peints, en paſſant le point d'où ils doivent être conſidérés, on trouvera la plupart des contours, des traits, des expreſſions, des tons & des teintes exagérées, outrées & *chargées*. Mais s'ils ne l'étoient pas, aux yeux de ceux qui les regardent de trop près, ils paroîtroient de leur véritable point de vue, ou trop mols, ou indécis, ou foibles. Ainſi le mérite du Peintre eſt vraiment alors de *charger*, mais relativement aux effets de la perſpective linéale, qui peut ſe démontrer par des règles poſitives; ou de la perſpective aërienne, qui eſt, intellectuellement au moins, ſuſceptible d'être démontrée.

Si l'on ne conſidère le mot *chargé* que comme déſignant un défaut, on doit obſerver que le principe ou la ſource de cette imperfection eſt aſſez ordinairement dans la nature même de l'Artiſte. Rien de ſi commun que des hommes qui ont un penchant habituel à l'exagération. Ce penchant a ſa baſe ou dans l'eſprit, ou dans les organes, il vient ou d'une ſorte de facilité de l'ame à être plus fortement émue, ou d'une organiſation de quelques-uns des ſens, qui leur procure des impreſſions trop vives. Il eſt auſſi par des cauſes contraires, quelques hommes chez leſquels les objets & les idées tranſmiſes ou naturelles perdent, en paſſant par les organes de leurs ſens, ou en naiſſant dans leur eſprit, une partie de leur valeur ; les premiers dont j'ai parlé *chargent* en plus, & s'il étoit permis de s'exprimer ainſi, les ſeconds *chargent* en moins. Ces deux excès prouvent ſans ceſſe à

ceux qui obſervent, combien l'exactitude, la correction & la juſte meſure en tout ſont rares parmi les hommes. Combien d'expreſſions *chargées* ? combien d'idées qui paſſent la meſure que la raiſon impoſe ! la nature imparfaite, l'éducation ſouvent plus imparfaite encore, l'ignorance & les prétentions produiſent l'inexactitude. excitent & habituent à *charger*, & le trait du Deſſinateur, & le maintien de l'homme, & ſes diſcours, & ſes inflexions, & ſes accens, & ſes offres de ſervice, & ſes promeſſes. Ce défaut, ſi voiſin de pluſieurs vices, devient pour l'Artiſte, ainſi que pour l'homme moral, preſqu'incorrigible. Il a beſoin alors d'une indulgence qu'on eſt forcé & qu'on eſt convenu d'accorder juſqu'à un certain point dans la ſociété. Mais dans ce qui a rapport à l'Art, l'indulgence eſt bien moins autoriſée, & bien moins en uſage avec raiſon; car l'Artiſte qui a la ſource de ce défaut dans l'eſprit, on dans les organes, ou qui s'en eſt fait une blâmable habitude, n'eſt pas obligé à exercer un Art qui condamne, & ne peut ſouffrir l'incorrection; tandis que l'homme qui *charge*, c'eſt-à-dire, qui exagère ſes affections, ſes ſenſations & ſes idées, les éprouve ſouvent outrées, & ne peut s'empêcher d'en avoir.

Au reſte, quelques ouvrages des Artiſtes jouiſſent d'une indulgence convenue, relativement à la ſignification du mot *chargé*. Ce ſont les eſquiſſes & les penſées qu'a crayonné le Peintre compoſiteur, d'après une première inſpiration de l'ame, & dans leſquelles ſouvent l'Artiſte, pour ſe rappeller ſes idées & ſes intentions, *charge* les ſignes pittoreſques par leſquels il déſigne ou les formes, ou les mouvemens qu'il ſe permet d'employer, mais dont il ne ſe permet les exa-

gérations qu'avec le projet bien formé de les corriger, & d'atteindre à la précision en exécutant l'ouvrage.

Cette circonstance rend la *charge* non-seulement excusable, mais même nécessaire en plusieurs circonstances, & jusqu'à un certain point.

CHARLATANERIE dans l'Art de Peinture. Plusieurs de mes Lecteurs seront surpris de rencontrer, parmi les termes qui composent le Dictionnaire de Peinture, le mot qui fait le sujet de cet article; mais ceux qui connoissent les Arts, ceux dont l'intention est de s'instruire de ce qui leur est avantageux ou désavantageux, profitable ou nuisible, me sauront gré de présenter quelques notions d'une des causes de l'altération du goût, & par conséquent de celle de nos Arts.

La *charlatanerie* consiste en général dans l'artifice, ou dans les artifices, à l'aide desquels on trompe au profit d'un vil intérêt, ou de la méprisable vanité, les hommes ignorans, foibles & prompts à se prévenir.

Dans la Morale & dans la Religion, les *charlataneries* les plus odieuses de toutes, sont les hypocrisies, instrumens des plus funestes passions, qui servent à allumer & à entretenir le Fanatisme. Dans la société, la *charlatanerie* consiste dans les adulations adroites, les mensonges médités & les exagérations expressément employées pour contenter l'amour-propre, ou favoriser la cupidité. Les sciences ne sont pas exemptes de cette *charlatanerie*. On la voit s'étendre même jusqu'à celles qu'on nomme *exactes*, quoique leur nature dût les mettre à l'abri de ce fléau, puisque

a vérité démontrée eſt l'objet auquel elles tendent ſans ceſſe.

Les Arts libéraux, fondés ſur l'imagination, & qui vivent, pour parler ainſi, d'illuſions & de preſtiges, doivent être & ſont malheureuſement plus favorables au charlataniſme, qu'aucune des autres connoiſſances humaines. L'Art eſt indiſpenſable pour exercer avec ſuccès l'Eloquence, la Poëſie, la Peinture. De l'Art à l'artifice, il y a bien peu de diſtance, & moins encore de l'artifice à la *charlatanerie*, dont l'artifice eſt la baſe. Les connoiſſances humaines & les lumières feroient ſans doute des progrès trop rapides, & iroient trop loin ſans les obſtacles que la vanité puérile, la jalouſie & la cupidité y oppoſent par tous les moyens qui leur ſont propres.

La Peinture, proprement dite, devroit ſe défendre contre les effets de la *charlatanerie* : car la repréſentation ou l'imitation de la nature eſt ſoumiſe à être confrontée avec elle. Mais comme cette repréſentation n'eſt que feinte, qu'il faut par conſéquent que ceux qui en jugent, entrent dans quelques conventions & quelques connoiſſances des parties qui conſtituent l'Art de peindre; ceux qui l'exercent peuvent employer & emploient quelquefois des artifices contraires à la juſteſſe des idées qu'on doit avoir, par conſéquent nuiſibles au goût & aux Arts en général.

Il ſe pourroit qu'on eſſayât peut-être de juſtifier ceux qui ſe permettent les artifices dont je veux parler, en diſant que ſi, relativement à des ouvrages regardés de plus en plus comme objets de pur agrément, l'Artiſte parvient à établir, dans l'opinion des perſonnes peu inſtruites qu'il met dans l'erreur, une conviction & une ſatisfaction qui les détermine à louer & à évaluer ſes

ouvrages autant qu'il le souhaite, les moyens qu'il se permet ne doivent pas être jugés à la rigueur, & que cette espèce de *charlatanerie* est une adresse permise qu'on tolère dans une infinité d'objets plus importans.

Il est facile de répondre à cette justification ; car, quelque tolérance que l'on ait, & quelqu'accroissement d'indulgence que puissent comporter nos mœurs, trop peu sévères à cet égard, il sera toujours essentiellement vil de tromper d'une façon méditée, pour l'intérêt personnel d'une vanité puérile, ou d'une cupidité injuste. Mais ce qui est évidemment nuisible, & qui devient la suite inévitable des louanges exagérées qu'on se donne, ou qu'on se fait donner, c'est l'opinion désavantageuse qu'on établit sur les Artistes dont on craint la concurrence, dans l'unique projet de leur être préféré ; c'est la fausseté avec laquelle on trahit les connoissances qu'on a ; c'est l'espèce de bassesse avec laquelle on déroge à la dignité & à l'élévation attachées aux Arts libéraux ; c'est enfin l'altération du goût, dont on se rend complice, puisque l'on y contribue volontairement, en y propageant l'ignorance, & en trahissant ainsi la cause nationale. L'improbité d'état, dont je parle, met en usage une infinité de moyens qui la rapprochent des artifices, plus grossiers qu'emploient les Charlatans proprement dits. Tels sont les soins de tromper, de séduire, d'intéresser, de captiver, d'employer enfin des Prôneurs, & de former des Enthousiastes.

Les Prôneurs sont ou des ignorans trompés, ou des demi-connoisseurs séduits & échauffés, ou des hommes qui, par imitation & par foiblesse de caractère, empruntent leurs opinions d'autrui, & les défendent ensuite

comme si elles leur appartenoient. Dans ce nombre se trouvent les Enthousiastes qui, désœuvrés & manquant de talens, sans manquer d'esprit, se forment une existence qu'on peut appeller *parasite*, en s'identifiant à des Artistes, qu'ils ont l'air de protéger, de défendre, ou de placer à un rang qu'on leur refuseroit, sans les efforts généreux qu'ils font pour éclairer le Public, & pour lui dicter les jugemens qu'il doit porter. Lorsqu'un certain nombre de ces Prôneurs se réunissent & concourent à l'intérêt ou à la vanité d'un Artiste, ils forment ce qu'on appelle *un parti*, & ce parti ou cette cabale est moins délicate encore sur les moyens dont elle se sert, que l'Artiste même, qui en est l'objet, & auquel elle finit très-souvent par nuire.

Le charlatanisme doit devenir fréquent, adroit & plus nuisible à mesure que les sociétés dans lesquelles il s'exerce, deviennent riches, & qu'elles se livrent plus généralement au luxe. Car la plupart des usages du luxe ont pour objet de substituer par les artifices souvent les plus grossiers, l'idée de la richesse à celle du mérite.

Pour revenir à nos Arts, on peut observer qu'ils sont d'autant plus exposés au *charlatanisme*, qu'ils sont susceptibles de plus grands profits, c'est-à-dire, que les Arts dont les entreprises sont vastes, lucratives, produisent plus de Charlatans. Il faut y joindre ceux des Arts dont les principes sont susceptibles d'être généralement connus & bien compris. Car il est plus facile de donner des idées fausses, & d'induire en erreur sur les ouvrages artiels, lorsque le plus grand nombre ne peut qu'avec peine parvenir à connoître clairement les bases & les principes des beautés qui leur

ſont propres. Tels ſont parmi nous l'Architecture & la Muſique.

L'on pourroit, en entrant dans de plus grands détails, parler des ſingularités & des affectations dans le diſcours & dans les habillemens employés quelquefois par les Artiſtes ; mais ces ſortes d'artifices, dont l'effet eſt de fixer quelques momens les regards, manquent ſouvent leur but, & occaſionnent alors un ridicule qui punit ſuffiſamment ceux qui, par ces moyens, marchent de trop près ſur les briſées des Charlatans de profeſſion. Pour revenir aux artifices plus nuiſibles aux Arts du Deſſin & de la Peinture, j'indiquerai les préparations, vernis, procédés myſtérieux auxquels on attribue des avantages le plus ſouvent exagérés, ou qui, peu durables & nuiſibles, altèrent les ouvrages, & par conſéquent font un tort réel aux Artiſtes & aux Arts. Il ſera facile d'appercevoir, d'après ces élémens, les artifices que le deſir immodéré du gain a ſuggéré dans preſque toutes les branches de nos Arts ; par exemple, dans la Gravure & dans la Typographie.

On ſait aſſez généralement que la Gravure ſimple & franche depuis ſon origine juſqu'à ſa plus grande perfection, c'eſt-à-dire, juſqu'aux chefs-d'œuvres des Suyderhofs, des Viſcher, des Poillis, des Drevets, n'obtenoit des ſuccès qu'à force d'études, de ſoins, de temps, & par uue longue habitude des outils connus de tout le monde. Il falloit pour rendre, à l'aide du burin, un tableau de grand Maître, qu'un Artiſte eût paſſé la moitié de ſa vie à couper le cuivre d'une main intelligente & ſûre. Il employoit des années entières à terminer une planche dont la réuſſite tournoit bien plus au profit de ſa gloire que de ſon intérêt. L'induſtrie (louable en géné-

ral) multiplia l'uſage de l'eau-forte qui, mordant & creuſant en peu d'heures le cuivre, rendoit plus promptement ſans doute, mais avec moins de préciſion, & ſur-tout moins d'accord, le deſſin ou le tableau. Cette manière, qui a certainement ſes avantages, lorſqu'on l'emploie précisément aux objets auxquels elle eſt propre, l'emporta ſur l'uſage du burin, & les Artiſtes l'adoptèrent avec d'autant plus d'empreſſement, que ce procédé qui demande une pratique moins difficile à acquérir, procure un gain plus prompt. Le burin, ſans prévoir le tort que lui devoit faire cette invention, ſe prêta à réparer les défauts de l'eau-forte, & les négligences de la pointe; mais la Gravure, devenue ingrate envers lui par l'attrait du gain & par l'introduction d'un plus grand luxe parmi les Artiſtes, dirigea toute ſon induſtrie à ſe paſſer entiérement des moyens qui demandoient trop d'étude, de ſoins & de temps. L'on regarda, & l'on fit enviſager au Public les nouveaux procédés, comme des perfectionnemens de l'Art, parce qu'ils imitoient ou *ſingeoient*, pour me ſervir d'une expreſſion moderne, toutes les différentes manières de deſſiner des Maîtres & même la Peinture, à l'aide des planches multipliées & imprimées en couleurs.

Ces illuſions ont pris faveur, & bien qu'on ne diſconvienne pas que ces procédés de Gravure nouveaux, ou remis en uſage, ne ſoient ingénieux; bien qu'ils puiſſent être adaptés à certains objets avec beaucoup d'avantage, il réſulte de leur facilité, & ſur-tout de l'abus qu'on en fait, que d'une part, la véritable Gravure eſt infiniment trop négligée; & que de l'autre, la quantité prodigieuſe d'ouvrages médiocres ou mauvais, produits à la faveur des outils dont l'uſage eſt facile, contribue

à altérer de plus en plus le goût, & à déprifer ce qui eſt véritablement eſtimable.

Le peu de connoiſſances pratiques que le Public a des opérations avec leſquelles on produit ces ouvrages, les ſoins qu'on prend de lui en cacher les procédés, lui font ignorer combien on lui ſurvend les petites illuſions auxquelles il ſe complaît, & combien il s'éloigne de la connoiſſance des Arts, lorſqu'il penſe que des eſtampes colorées (invention très-ingénieuſe ſans doute) ſont l'équivalent des tableaux.

Si le Public, qui ſe dévoue & ſe prête ſi facilement à être trompé, daignoit s'éclairer à cet égard, il ne proſcriroit pas les induſtries dont je viens de parler; mais en eſtimant avec connoiſſance leurs utilités, il les réduiroit à faciliter des connoiſſances auxquelles elles peuvent être véritablement utiles. Alors les eſtampes imitant les deſſins, ſeroient reſtreintes à multiplier & à procurer pour un prix modique les études de têtes, & les *Académies* des bons Maîtres, pour l'utilité des jeunes Elèves de la Capitale ou des Provinces. Les planches coloriées avec connoiſſance, & dirigées par des Savans, repréſenteroient & multiplieroient des imitations inſtructives de pluſieurs objets d'Hiſtoire naturelle, de Botanique ou d'Anatomie. Mais le Public éclairé devroit ſourire à l'Artiſte qui veut lui perſuader qu'un tableau d'Hiſtoire & un beau Payſage, peuvent être rendus avec l'harmonie du clair-obſcur, unie au charme du coloris par trois ou quatre planches coloriées, qui s'efforcent d'imiter ce nombre infini de nuances, de tons, de paſſages, de légéretés qu'un Peintre, habile Coloriſte, répand dans ſes ouvrages.

Si c'étoit ici le lieu de parler de toutes les *charlataneries* qui ſe ſont introduites, & ſe multiplient dans l'Art de la Typographie, on mettroit dans ce nombre l'abus qu'on y fait de la Gravure, & des Eſtampes enluminées ; on inſiſteroit ſur cette prodigalité d'ornemens qui demanderoient le goût le plus exquis & la meſure la plus juſte, pour s'accorder parfaitement avec les beautés ſimples & l'uniformité ſatisfaiſante d'un caractère parfait, mis en œuvre ſur un beau papier, avec l'intelligence que demandent toutes les différentes dimenſions & combinaiſons dont il eſt ſuſceptible. Je dois me refuſer à entrer en trop de détails des charlataneries de ſouſcriptions trompeuſes ſous le voile deſquelles on prépare au Public une ſuite de compilations éternelles & de ſupplémens qu'on ſe trouve forcé d'acheter lorſqu'on s'eſt laiſſé aller aux premiers frais, ou d'une ruſe contraire qui conſiſte à annoncer une édition ſi peu nombreuſe que les Curieux craignent de ne pouvoir y participer. Ces abus multipliés ſont ſi frappans, ,& ſouvent mêlés d'une improbité ſi groſſière, qu'ils ne peuvent obtenir d'indulgence ou de ceux dont le but ſecret eſt d'en tirer eux-mêmes parti, on de ceux qui préfèrent à tout, la ſatisfaction d'un deſir ou d'une fantaiſie momentanée & d'une poſſeſſion excluſive. Laiſſons là ces Curieux ou faux Amateurs qui regardent les Livres même comme des bijoux de luxe, qu'il faut craindre de toucher, pour qu'ils ne perdent rien de leur valeur pécuniaire.

C'eſt cette valeur, ſubſtituée au mérite intrinſèque des ouvrages artiels, que la *charlatanerie* aura toujours le plus grand intérêt d'établir, & c'eſt elle que, ſans être cenſeur trop amer, on peut regretter de voir de nos jours s'introduire trop généralement dans les Arts,

dont elle est l'ennemie, comme elle l'est des mœurs, lorsqu'on y tolère avec trop d'indulgence les affectations & les hypocrisies.

CHASSIS. Le *chassis* d'un tableau est un assemblage de tringles de bois, sur lesquelles on assujettit & l'on tend la toile qui doit servir à peindre. On trouvera, à l'article CHASSIS du second Dictionnaire, ce qu'on entend par un *chassis à clef;* &, dans les figures gravées, on trouvera ce *chassis* représenté. On appelle encore *chassis*, un assemblage de tringles de bois, sur lequel le Graveur étend & assujettit un papier huilé ou verni, destiné à adoucir l'éclat que le jour ou la lumière produisent sur le cuivre, soit qu'on grave au burin, ou bien à l'eau-forte.

C L

CLAIR-OBSCUR. Ce qu'on nomme *clair-obscur*, est l'effet de la lumière considérée en elle-même; c'est-à-dire, rendant les objets qu'elle frappe plus ou moins clairs, par ses diverses incidences, ou les laissant plus ou moins obscurs, lorsqu'ils en sont privés.

Pour rendre plus sensible cette première explication du *clair-obscur*, dans l'Art de la Peinture, ne considérons premièrement qu'un objet.

Lorsque la lumière, partant d'un point, se répand sur un corps, une infinité de rayons, émanés de ce point, se dirigent sur l'objet éclairé, & frappent tout ce qu'ils peuvent atteindre de sa surface. Le rayon qui touche le premier quelque point de cette surface, y porte la plus vive lumière, parce qu'il y parvient moins altéré, s'y dirigeant par une ligne plus courte que les autres rayons du faisceau dont il faisoit partie. Les rayons qui attei-

gnent ſucceſſivement les autres points, plus éloignés du foyer de la lumière, & qui ont eu par conſéquent plus de chemin à parcourir, ſont moins éclatans ou moins lumineux. D'ailleurs, ſi l'objet a des plans ronds ou inclinés, ſur leſquels ces rayons ne tombent pas perpendiculairement, ils gliſſent & ne ſe réfléchiſſent alors qu'imparfaitement: enfin, lorſque ces rayons rencontrent un corps, une partie ou une ſurface qui en cachent une autre, celle qui eſt cachée reſte privée de la lumière directe, que lui portoient les rayons. Ce ſont ces différens accidens de lumières & d'ombres, qui, dans la Peinture, donnent lieu à la ſcience du *clair-obſcur*. Les effets que je viens d'énoncer ſont plus ſenſibles, lorſqu'on les obſerve ſur un corps, dont différentes parties ſe trouvent à quelques diſtances les unes des autres; & c'eſt en les choiſiſſant, & les diſpoſant ainſi, pour ſon inſtruction, qu'on prend de premières notions juſtes, qui ſervent enſuite de baſe à des obſervations plus compliquées; car il s'opère continuellement ſur tous les corps éclairés, (ſoit naturellement, ſoit accidentellement,) des modifications innombrables de la lumière & de l'ombre.

Dans ces modifications, l'on doit faire entrer comme objet eſſentiel, & fort intéreſſant pour l'harmonie colorée de la Peinture, les rejailliſſemens de rayons, & par conſéquent de couleurs, qui s'opèrent lorſque la lumière, frappant les corps dans certaines directions, eſt renvoyée ſur ceux qui les avoiſinent.

Il réſulte de tout ce que j'ai dit, que le *clair-obſcur* comprend les dégradations de lumières & d'ombres, & leurs divers rejailliſſemens qui occaſionnent ce qu'on nomme *reflets*.

Les dégradations ne ſe ſuccèdent ſans interruption,

que dans les objets dont toutes les parties sont lisses ; dans une boule, par exemple ; mais elles y sont si multipliées, & en même temps si unies, que l'œil qui n'est pas exercé, a peine à les saisir ; & que le regard instruit, ne peut même les saisir toutes : mais le raisonnement, ce sens intellectuel, nous fait connoître démonstrativement ce qui ne peut tomber sous la vue.

Les *reflets* sont de deux espèces, parce que le réjaillissement des rayons ne porte quelquefois qu'une émanation de lumière, & quelquefois porte une émanation ou un *reflet* coloré ; différence qui provient de la diverse nature des surfaces, desquelles part le réjaillissement. Les corps durs & polis, à un certain point, tels que les pierres, les métaux, ne donnent souvent lieu qu'au *reflet* de la lumière ; les corps moins unis & plus colorés, c'est-à-dire, de couleurs plus vives, semblent renvoyer, avec les rayons qui réjaillissent, des émanations de leurs couleurs ; mais, parmi les couleurs, il en est, comme je l'ai dit, qui semblent se prêter plus que d'autres à ces accidens.

Il est enfin certains corps qui s'emboivent, pour ainsi dire, de la lumière, & qui n'occasionnent ni réjaillissement de lumière, ni réjaillissement de couleurs.

Il résulte de tout ce que j'ai dit, que les dégradations simples de la lumière, en raison des plans, s'étendent depuis son plus grand éclat jusqu'à la privation totale qu'éprouvent les enfoncemens, par exemple, assez profonds, pour que les réjaillissemens même de la lumière, ne puissent absolument y parvenir.

Il résulte encore que ces réjaillissemens qui occasionnent les *reflets* produisent des combinaisons & des modifications innombrables, & que l'harmonie colorée pro-

vient de ces causes, toujours opérées dans la nature, d'après des loix constantes, & tellement appropriées au sens de notre vue, qu'il n'y a jamais de discordance qui le blesse.

Autant les élémens qui forment cette harmonie sont innombrables, autant il est impossible de parvenir à la parfaite imitation que la Peinture s'en propose, & à l'exactitude géométrique des opérations de la nature.

Le *clair-obscur* d'un tableau est donc une approximation à laquelle l'Art peut atteindre.

Le Peintre qui, pour y parvenir, est astreint aux loix positives & exactes, de l'incidence & de la réflexion des rayons lumineux, est libre au moins de fixer, dans chacune de ses compositions, le point duquel il suppose que se répand la lumière, sur les objets dont il compose son tableau. Il fait, comme Gédéon, arrêter le soleil, dont il veut éclairer sa composition à un lieu fixe; il lui présente les surfaces qu'il desire qui soient éclairées, & interpose à son gré des objets pour occasionner des privations plus ou moins complettes, &, par-là, plus ou moins favorables aux effets harmonieux qu'il est tenu de produire.

Ainsi, la science du *clair-obscur*, consiste dans l'exactitude à se conformer aux loix physiques, que suit une lumière fixe d'après les suppositions qu'on se permet de faire, pour l'avantage du sujet qu'on traite.

Cette liberté de suppositions n'est pas indéfinie; car si elle consiste, par exemple, comme il est le plus ordinaire, à ne pas offrir au spectateur, le foyer de la lumière, dont on éclaire le tableau, il faut cependant que le spectateur instruit & sévère, puisse se démontrer que le Peintre ne fait jaillir les rayons que d'un point, & même

découvrir dans quel endroit, hors de la composition, peut être ce point; comme un Géomètre, en achevant de prolonger des portions de lignes qui s'inclinent l'une vers l'autre, parvient au point de leur réunion.

Le problême à remplir, à cet égard, par le Peintre, est donc, après avoir posé idéalement le foyer, d'où il fait jaillir sa lumière, & supposé les accidens d'interposition & la disposition de ses objets, de se conformer geométriquement aux règles d'incidence & de réfraction, que la nature prescrit aux rayons de la lumière véritable.

Il faut cependant ajouter que, vu l'impossibilité de remplir ces conditions dans leur étendue, & leur plus grande exactitude, on ne sauroit exiger dans la pratique la précision geométrique que prescrit la théorie. Aussi celui qui regarde un tableau, plus occupé de jouir que d'approfondir par des démonstrations, si l'Artiste a pu résoudre complettement le problême qu'il s'est proposé, n'est jamais sévère, sur-tout si le Peintre s'attire son indulgence, par le plaisir qu'il lui cause.

Je me suis étendu sur ces explications du mot Clair-obscur, bien moins, comme on doit le sentir, pour les Artistes, que l'habitude de voir & d'opèrer instruit, que pour ceux qui ne peignent pas, & qui la plupart n'ont pas une idée bien nette de ce que signifie ce terme.

Pour rendre cette explication encore plus claire, s'il m'est possible, je dois ajonter que chaque objet en particulier a son *clair obscur*, d'après ce qui vient d'être dit, mais que ce qu'on entend plus ordinairement par ce mot, lorsqu'on parle d'un ouvrage de Peinture, c'est l'effet résultant de toutes les lumières, de toutes les ombres, & des réjaillissemens dont on a fait usage dans le tableau.

Ainſi le ſyſtême de *clair-obſcur*, de tel ou tel Peintre, eſt celui qu'il ſuit le plus ordinairement dans ſes ouvrages; en diſpoſant dans un certain ordre qui lui eſt plus familier, les lumières & les ombres, pour produire un effet général.

Un moyen d'appercevoir d'un coup-d'œil l'effet général du *clair obſcur* dans un tableau, eſt de s'en éloigner à une diſtance telle que les objets particuliers, éclairés ſubordonément, chacun d'après les ſuppoſitions établies, n'attachent plus trop les regards, & que les lumières & les ombres principales ſe préſentent à la vue comme par maſſes, par enchaînement ou par grouppes, qui ſubordonnés entr'eux, ſatisfaſſent les regards par un accord, une harmonie & un repos, auxquels ſe complaît le ſens de la vue.

Le tableau qui produit cet effet, preſqu'abſolument phyſique, à la diſtance d'où l'on peut en juger, eſt bien combiné, quant à cette partie.

Le tableau qui, à quelques diſtances qu'on le regarde, pour le ſoumettre à l'épreuve dont je parle, ne préſente aux yeux que des lumières & des ombres éparſes, incohérentes, eſt l'ouvrage d'un Artiſte qui ignore à la fois la ſcience & l'art du *clair obſcur*.

Ce qu'il faut concevoir maintenant, c'eſt que l'art du *clair-obſcur*, qui ſatisfait eſſentiellement le ſens de la vue, contribue par-là à la ſatisfaction de l'eſprit du ſpectateur.

Le *clair obſcur* bien entendu, ſatisfait le ſens phyſique de la vue, parce qu'elle ſe complait, comme je l'ai dit, dans l'accord des lumières & des ombres; comme l'oreille dans l'harmonie des ſons; au-lieu que les regards ſont bleſſés, pour ainſi dire, par l'éparpillement des lu-

mières & des ombres, & par le manque de liaisons & de subordination entre elles.

Mais si la vue se repose & se promène sans être blessée sur un tableau dont le *clair-obscur* est disposé avec art, & accordé avec intelligence, on conçoit qu'elle distingue plus facilement chaque objet de la composition, & dans chaque objet les détails qui peuvent exciter la curiosité de l'esprit & l'intérêt de l'ame.

Comme dans l'ordre des impressions que fait éprouver la Peinture, l'impression physique est nécessairement la première, cette impression doit donc, en précédant les autres, favoriser celles de l'ame ou leur nuire.

Voilà l'idée la plus développée que j'ai pu donner du *clair-obscur*, considéré physiquement & moralement, pour ainsi dire, dans la Peinture; c'est-à-dire, relativement au méchanisme & au libéral.

Je donnerai place, après ces explications à une sorte d'objection qu'on pourroit opposer aux principes que l'Art prescrit au Peintre.

La nature, dira-t-on, ne prend aucun soin de groupper, ou d'enchaîner, ou de masser ses lumières; tous les objets mobiles sont assemblés ou dispersés sans méditation pittoresque, & cependant ils offrent toujours un tel accord de *clair-obscur*, que le Peintre qui imiteroit au hasard, mais qui imiteroit parfaitement, feroit un tableau dont l'effet seroit certainement admiré.

La réponse à cette objection me paroît devoir être celle-ci: imiter parfaitement étant au-dessus des moyens de l'Art, il est nécessaire que l'Artiste mette à la place de cette perfection qui lui est refusée, les ressources de l'intelligence & du génie.

C'est cette raison qui, dans tous les Arts d'imitation,

produit les principes, les moyens médités, les règles & les artifices qui les distinguent.

L'absolument parfaite imitation, qui est le but des Arts libéraux, ne différeroit pas de la Nature, & par conséquent, auroit tous ses avantages; mais le plaisir ou la peine, qu'occasionne l'imitation, telle que nous pouvons la faire, ne seroient plus les mêmes. Il se mêle toujours dans le plaisir & même dans les émotions douloureuses que donnent les imitations, l'idée d'une joûte entre l'art & la nature, l'idée des difficultés qu'il faut vaincre, & enfin l'idée d'un mystère plus ou moins ingénieux qu'on a employé, qui offre une autre satisfaction, celle qu'on a à la pénétrer.

Ce sont donc ces moyens mystérieux d'ordre, de combinaisons & de choix qui servent en effet, ou qui tiennent lieu des perfections d'imitation, que les efforts humains ne peuvent atteindre.

Voilà les notions qui me paroissent les plus essentielles aux Lecteurs pris en général, pour se former des idées du *clair-obscur*. Je vais, suivant mon usage, passer à quelques observations plus particulièrement relatives à ceux qui s'instruisent de l'Art pour le pratiquer.

Le juste emploi des lumières, en raison du foyer, en raison de l'intensité, enfin en raison des accidens qui les modifient, exige que vous observiez souvent l'effet du ciel, du soleil, des nuages & des interpositions qu'ils présentent; il faut que vous ayez dans le souvenir, en peignant un tableau, toutes les dispositions & les suppositions que vous avez établies, pour en préparer l'harmonie, comme l'Auteur dramatique ne doit jamais perdre de vue son exposition, & les événemens

qu'il ſuppoſe arriver dans les intervalles qui diviſent chacun de ſes actes.

Lorſque vous placez vos modèles pour deſſiner ou pour peindre, n'avez-vous pas ſoin de diſpoſer leurs membres, de manière qu'ils ſoient plutôt unis que trop éloignés les uns des autres, & de manière auſſi que la lumière frappe principalement les parties qui, dans ce moment, vous intéreſſent le plus? eh bien, ce que vous faites, preſque par inſtinct, pour la ſatisfaction de vos yeux, & pour la facilité & l'agrément de votre étude, eſt la règle qui vous conduira à opérer dans toutes les circonſtances, pour l'avantage de ceux qui verront vos ouvrages.

Attachez les regards ſur vos tableaux, vous aurez par cet artifice, un moyen puiſſant d'attacher l'eſprit. Dans les jouiſſances que procurent les Beaux-Arts, quelque ſpirituels que ſoient ceux à qui l'on offre leurs productions, le ſens auquel elles s'adreſſent pour parvenir à l'eſprit ou à l'ame, vient avant tout exiger ce qui lui eſt dû. L'eſprit a beau ſe prévaloir, il n'obtient rien que de la ſeconde main, pour ainſi dire : bienheureux encore, lorſqu'il reçoit les impreſſions qui lui ſont deſtinées, ſans trop de complication.

Vous, dont le premier devoir eſt de ſéduire, de flatter, de tromper la vue, étudiez donc avec un ſoin extrême les moyens qui peuvent vous faire parvenir à ces différens buts; connoiſſez les diſpoſitions les plus favorables au *clair-obſcur;* mais, comme il en eſt une infinité, ne vous répétez pas par pareſſe ou par habitude.

On peut attacher le regard, en enchaînant les lumières de façon qu'elles ſerpentent dans la compoſition,

& qu'elles la faſſent parcourir aux yeux qui ſeront guidés par cet artifice, ſans qu'ils s'en apperçoivent.

On peut les attacher par un ſeul grouppe lumineux, qui décide leur attention & l'arrête.

On peut diſpoſer des grouppes de lumieres, qui, ſubordonnés entr'eux, laiſſent dominer celui dans lequel vous aurez placé l'objet de vos affections, je veux dire, celui que vous deſtinez à intéreſſer davantage.

Je m'étendrois trop, ſi je parlois de tous les détails, par leſquels les différens Maitres, diſtingués dans cette partie, ſont parvenus à l'harmonie. D'ailleurs, comme ils ont pris quelquefois différens moyens, ſi vous voulez donner quelque préférence à l'un d'eux, il n'en a guère été de plus inſtruits des routes agréablement & profondément ſavantes, qui conduiſent cette magique harmonie du *clair-obſcur*, que le Corrége.

C O

COLORIS, COLORER & COLORIER. J'ai annoncé à l'article CARNATION, que je réunirois dans l'article COULEUR, des notions qu'on auroit pu diviſer, à l'occaſion des mots Carnation & Coloris; mais, en même-temps, j'ai préſenté, dans ce premier article, une idée ſuccincte de ce que l'on entend par le mot dont il eſt le ſujet. Je dois offrir ici de même quelques mots ſur le terme coloris.

Coloris a, dans la langue commune, ainſi que dans le langage des Peintres, un ſens moins général que le mot *couleur*. Aſſez ordinairement on ſe ſert du mot *coloris*, pour exprimer certains caractères particuliers de la couleur, des objets, & ſur-tout des objets agréa-

bles à la vue. Car on dira, le *coloris* de ces fleurs est admirable : le *coloris* de la tête de cette Nymphe a toute la fraîcheur de la jeunesse, & l'on ne dira guère, le *coloris* de ce désert, de cette côte aride, de cette mer orageuse : de même, on ne se servira pas du mot *coloris*, à l'occasion d'une vieille, d'un homme de peine, d'un malade, &c.

Dans le langage plus particulièrement adapté à la Peinture, le mot *coloris* se rapproche, à ce que je crois, plus souvent du mot *couleur*, dont il est synonyme suivant les circonstances : car on dit également, la couleur & le *coloris* de tel ou tel Peintre, de tel ou tel tableau; couleur & *coloris* brillans, vigoureux, agréables, &c. Les verbes *colorer* & *colorier* s'emploient assez indifféremment aussi l'un pour l'autre, & les petites nuances que l'on pourroit peut-être désigner dans certains usages de ces verbes, ne sont pas, à ce qu'il me semble, assez décidées pour s'y arrêter. L'une de ces nuances, dont je ferai seulement mention, pour apporter un exemple, se remarque lorsque l'on parle d'estampes, auxquelles des couleurs se trouvent adaptées; si ces couleurs sont appliquées à l'estampe par le méchanisme de la gravure, ou plutôt de l'impression, en employant plusieurs planches. On se sert assez ordinairement du mot *coloré*, plutôt que du mot *colorié*. Ce Graveur, dira-t-on, réussit très-bien dans le genre des estampes *colorées*. Lorsqu'il s'agit d'une estampe, sur laquelle on a appliqué, après coup, des couleurs, ce qu'on appelle vulgairement *image enluminée*, on dira, cette estampe a été *coloriée*, ou *enluminée*. On peut appercevoir aisément, que le mot *enluminé* convient principalement à ce travail, lorsqu'il est grossier ; & que le mot *colorié* s'emploie lorsque

l'enluminure ſe rapproche davantage dans la ſorte de perfection dont elle eſt ſuſceptible. C'eſt ainſi que le mot *image* ſignifie le réſultat d'une gravure groſſière, & le mot *eſtampe*, l'empreinte d'une gravure faite avec plus d'art.

COLOSSAL. On déſigne, par le mot *coloſſal*, dans nos Arts, ce qui excède les dimenſions des objets naturels.

Les imitations de la Peinture & de la Sculpture, comportent des dimenſions, ou ſemblables aux objets imités, ou plus petites dans toutes les dégradations poſſibles, ou plus grandes graduellement juſqu'aux bornes que la nature a aſſignées aux entrepriſes de l'homme. Je ne dois parler ici expreſſément, ni des dimenſions ſemblables à celles des objets naturels, ni des dimenſions plus petites. Les dimenſions plus grandes, qu'exprime le mot *coloſſal*, n'entrent point dans les idées ſimples de l'Art, regardé comme l'imitation exacte de la nature. On imite infidèlement, pour parler à la rigueur, lorſqu'on ne donne pas, aux objets imités, juſqu'aux dimenſions qu'ils ont dans la nature. C'eſt à des idées acceſſoires qu'appartiennent les infractions, en plus ou en moins, de l'imitation exacte. Mais, dans ces idées que j'appelle *acceſſoires*, il en eſt qui ſont liées de ſi près à la Nature & aux Arts, qu'elles en ſont comme inſéparables. Il en eſt d'autres qui ne ſe lient aux principes des Arts, que par d'autres idées intermédiaires.

La réflexion qu'on fait ſur la place qu'on aſſigne à des ouvrages de ſculpture, par exemple, eſt une idée acceſſoire de l'Art, mais qui lui tient de bien près. Elle doit donc s'y réunir naturellement ; & lorſqu'en réflé-

chissant, en prévoit que la place où l'on doit poser une statue de grandeur naturelle, est à telle distance, ou à telle élévation, que cet ouvrage de l'Art ne pourra pas être vu, de manière à satisfaire ceux qui le regarderont: l'idée d'en augmenter la dimension, doit se présenter, non comme infraction des loix de l'imitation, mais comme perfectionnément de l'imitation. Ainsi, lorsque l'on destine expressément une statue à être posée dans un lieu vaste, dans lequel elle ne doit être vue que d'assez loin; lorsqu'on la destine à être placée à une certaine élévation, on ne peut guère manquer de réfléchir que la plupart des formes, & que les traits du visage, par conséquent, que le caractère & l'expression, ne seront point assez apperçus & distingués. Alors il s'établit, comme principe, d'augmenter les dimensions jusqu'au degré nécessaire; & l'idée du mot *colossal*, quoique produite d'après des idées accessoires & intermédiaires, s'identifie si naturellement avec l'Art, qu'elle lui devient propre. C'est donc d'après la relation de l'Art, avec le sens auquel ses productions doivent être premièrement offertes, que les altérations de dimensions se trouvent autorisées; & l'on concevra que c'est pour favoriser, dans certaines circonstances & certains usages, la jouissance des ouvrages des Arts, qu'on se permet d'altérér les dimensions, en plus & en moins; mais il résulte aussi de ces premiers élémens, que rien n'autorise véritablement, ni les réductions trop petites qui fatiguent les organes, & nuisent, par-là, à leur satisfaction la plus complette, ni les dimentions trop gigantesques. Les entreprises qui tombent dans ces deux excès, n'ont ordinairement pour principes que l'amour-propre personnel, ou bien une sorte d'émulation industrieuse, mal raisonnée

du Peintre ou du Sculpteur ; ou bien enfin, leur condescendance à des ordres, ou à des desirs qui manquent de lumières, & auxquels la raison & le bon goût n'ont point participé : & l'on ne doit pas perdre de vue cet élément de la morale & des Arts, que plus l'intérêt personnel des hommes s'isole, en se séparant de l'intérêt général, plus les vrais principes de la morale humaine, & les solides élémens des Arts deviennent arbitraires, & tendent à se corrompre.

L'orgueil des hommes & l'exaltation, ou l'exagération de leurs idées, ont une analogie sensible avec le *colossal* dans les Arts. Aussi peut-on penser que c'est à l'orgueil des hommes puissans, que l'on a dû la plupart des figures ou statues *colossales*, dont il nous reste des notions ? Telle est l'idée de la statue proposée à Alexandre, & que l'Artiste, élevant son imagination au niveau de l'orgueil d'un conquérant, avoit proposé de former d'une montagne entière. Tels sont souvent les ouvrages ampoulés des Auteurs, qui encensent les Rois, sur-tout lorsqu'ils apperçoivent que ces dieux de la terre croyent eux-mêmes les proportions de leurs facultés *colossales*. Ce qu'ils ne croyent que trop souvent.

Si l'on suit ces rapports, on doit penser que les dimensions vraies, doivent être celles auxquelles se plaisent les bons esprits, les excellens Artistes, & les hommes qui, dans quelqu'état & circonstances qu'ils se trouvent, n'oublient pas que leurs dimensions physiques & spirituelles, sont circonscrites. Quant aux petites dimensions, elles appartiennent ordinairement, dans les Arts, aux moindres talens, comme aux moindres genres. Aussi, sont-elles plus multipliées parmi les Artistes, dont la plus grande partie, par nature ou faute de con-

noissances, sont réduits aux plus petites idées, comme le peuple des Auteurs aux plus petits détails.

CONFÉRENCES. Il est bien plus facile, (comme je l'ai dit dans l'article ARTISTE) d'établir les avantages qui résultent de l'usage des *conférences* académiques, que de donner des raisons plausibles de l'abandonner ou même de le négliger.

Lorsque les hommes qui s'occupent habituellement, & par état, des connoissances scientifiques ou artielles, se réunissent, il est vrai-semblable que leur but volontaire ou prescrit, est de s'entretenir de leurs occupations, de s'éclairer sur les théories & sur la pratique dont la connoissance leur est nécessaire, de s'instruire mutuellement, soit en se communiquant ce qu'ils savent, soit en discutant ensemble les objets susceptibles de doutes & d'éclaircissemens. Aussi lorsque l'on se représente les Savans & les Artistes réunis, on les suppose toujours occupés de ces soins, & l'on se forme par-là une idée qui ennoblit leurs assemblées. Si, tout au contraire, on se représentoit des Savans ou des Artistes s'occupant ensemble presqu'uniquement des formes relatives à l'organisation de leur société, discutant longuement dans des assemblées qu'on appelle *Académiques*, les détails minutieux résultant de ces formes. Si l'on venoit à penser enfin qu'un nombre choisi d'Artistes distingués par les divers talens qu'embrasse un des plus nobles Arts, passent ensemble plusieurs heures sans s'occuper principalement de ce qui honore les Arts dont ils tirent leur gloire, & distingue l'Artiste de l'Artisan, on seroit excusable sans doute d'inférer que ces sociétés se rapprocheroient infiniment plus qu'elles ne doivent des Communautés d'Ouvriers.

Les

Les Fondateurs de la plupart de nos Académies ont prévu cet abus, & dans une grande partie des sociétés destinées à étendre les connoissances humaines, de sages réglemens prescrivent des travaux communs à tous les Membres, ou des travaux qui devant leur être communiqués, donnent matière à des discussions utiles. Dans nos Académies des Arts, & dans celle de Peinture entr'autres, l'usage des *conférences* a été établi & recommandé.

On a eu en vue la communication & l'accroissement des lumières parmi les Maitres de l'Art, l'instruction des Eleves qui doivent être admis avec choix & comme par récompense dans quelques-unes des assemblées pour y entendre de temps en temps la lecture des *conférences* faites par leurs Maitres, ou les éloges donnés aux Artistes que la mort enlève, & dont les talens, joints aux mœurs, ont honoré l'Académie ; enfin, l'on a sans doute pensé que le choix des travaux académiques rassemblés & rendus publics un jour, répandroit dans la société & dans la Nation, des connoissances nécessaires pour parler & juger convenablement des productions artielles.

Les objets propres à des *conférences* sont inépuisables, relativement aux Beaux-Arts ; & quoiqu'il existe sur cette matière un nombre considérable de Livres & de Brochures de toute espèce, on peut avancer qu'il n'existe point encore d'ouvrage méthodique, suivi, complet & composé sur un plan général.

Un corps d'ouvrage aussi intéressant & aussi utile que celui que j'indique ici pourroit l'être, n'existe pas même en Italie, où les Arts ont été cultivés si honorablement par des hommes célèbres dont plusieurs joignoient la connoissance des Lettres à celle de plusieurs

Arts qu'ils pratiquoient avec succès. Ce corps d'ouvrage ne peut être vraisemblablement composé que par des sociétés Académiques, dont les Membres distingués écriroient sur les parties auxquelles ils se seroient plus particulièrement attachés. On doit penser que des matériaux de ce genre, mis en œuvre d'après un plan déterminé, rédigés ensuite, & examinés par ceux qui en seroient les plus capables, formeroient un monument propre à honorer la Nation, les Arts, & à constater l'état des lumières d'un siècle éclairé. Il seroit sur-tout nécessaire, dans ce grand ouvrage, de s'appliquer à rendre les idées parfaitement claires, en expliquant toujours le plus intelligiblement possible, le sens principal & les sens particuliers des termes de l'Art. Il s'agiroit de bien distinguer dans les parties qui regardent la pratique, ce qui est positif, ce qui peut se démontrer & s'exécuter même par des méthodes sûres, d'avec ce qui comporte des élémens trop variés, trop nombreux pour être calculés d'une manière rigoureusement exacte.

Un des premiers fondemens de cet ouvrage seroit donc, par exemple, d'excellens traités de Perspective, rédigés d'après ce qui est le moins compliqué, jusqu'aux objets qui le sont le plus. Il faudroit que les problêmes & leurs démonstrations fussent rendus de manière que l'Elève pût les comprendre sans une trop grande contention, & le Maître y avoir recours dans les ouvrages peu ordinaires & compliqués. La Perspective, comprenant les loix que suit inaltérablement la nature dans l'apparence visible de tous les objets que peut imiter l'Artiste, il est certain que cette connoissance est dans l'ordre théorique, la première, & l'une des plus essentielles. Les loix de la Nature, comme je l'ai dit, sont fixes à ces

égard; ainſi les objets & les plans de ces objets, de même que la place où on les ſuppoſe, étant une fois établis, leurs apparences, telles qu'elles doivent s'offrir à la vue d'après un point donné, ſont inaltérablement fixées, & cette partie ſcientifique peut être rigoureuſement démontrée. Comme il exiſte déjà un aſſez grand nombre d'ouvrages, il ne s'agiroit que de raſſembler en un ſeul ce qui ſe trouve de plus clair, de plus méthodique, de moins compliqué, de moins embarraſſé par les calculs & par les termes & figures géométriques, parce que ce feroit à des Peintres, & non à des Géomètres que l'ouvrage claſſique feroit deſtiné.

La Perſpective aërienne ſembleroit, par ſa dénomination, devoir accompagner la Perſpective qu'on appelle *linéale*; auſſi les joint-on ſouvent enſemble dans les traités de Peinture; cependant je lui deſtinerois une autre place, parce que, ſi les problêmes que cette perſpective offre à réſoudre peuvent bien être regardés comme étant de nature à être démontrés, cependant les élémens qui y entrent ſont trop nombreux, trop variés, trop peu fixes & ſenſibles, de manière qu'il faudroit un temps conſidérablement trop grand, & une ſagacité peu commune, pour les ſoumettre à des règles géométriques & à des procédés rigoureux. En effet, pour donner une idée de cette difficulté, qu'on penſe que la denſité de l'air, au travers duquel paſſe le regard, eſt ſuſceptible toute ſeule d'un ſi grand nombre de variétés, que l'on ne peut véritablement les ſoumettre à des opérations méthodiques. Cependant les nuances, les apparences même des corps reçoivent l'influence de tous les accidens de l'air, & ils en reçoivent de tous les accidens de la lumière. Si la ſeule diſtance géométrique en décidoit, la Perſpective

aërienne se rapprocheroit de la Perspective linéale ; mais, comme je viens de l'indiquer, une infinité d'autres causes s'y joignent, aussi à quelques règles générales près ; c'est de l'observation, de l'expérience & du raisonnement guidé par l'intelligence de l'Art, que les Artistes qui ont excellé dans cette partie se sont formé leurs systêmes.

Je destinerois, d'après ce que je viens d'exposer, la Perspective aërienne, à être placée dans le nombre des parties qui intellectuellement participent des sciences exactes, mais qui, dans la pratique de l'Art, ne peuvent comporter que des approximations intelligentes. Mais si l'Artiste ne peut espérer de rendre les objets rigoureusement conformes à toutes les loix de cette perspective, ceux qui s'occupent de cet ouvrage de Peinture sont moins en état encore d'apprécier strictement le plus ou moins de conformité de l'imitation avec la nature.

La seconde base de la Peinture, qui est aussi positive que la Perspective linéale, est l'Anatomie. Je ne répéterai pas sur quelle raison est fondée cette assertion. Plusieurs articles de ce Dictionnaire l'expliquent assez. Nous avons aussi un nombre assez considérable d'ouvrages sur cet objet ; mais dans les uns, ce sujet est traité, si l'on peut parler ainsi, trop anatomiquement : dans quelques autres, trop pittoresquement. Dans les ouvrages anciens, tels que celui d'Albert Durer, dans lequel il traite des proportions qui ne peuvent être fondées que sur les observations anatomiques, ces observations, portées à des détails sans fin, rebutent ceux qui veulent s'en instruire. Il faut bien observer que, dans le nombre des hommes à qui ces ouvrages doivent être destinés, les Artistes ont un intérêt continuel & très-grand qu'en les

instruisant on ménage leur temps, & que les Amateurs à leur tour, ont un grand besoin de trouver une telle facilité à s'instruire, qu'ils se laissent amorcer, pour ainsi dire, & induire à acquérir ce dont la plupart ne croyent avoir besoin, ni pour jouir, ni pour décider.

Dans le grand ouvrage, dont j'esquisse ici le plan, la partie anatomique comprendroit l'Ostéologie réduite à ce qui est nécessaire à l'Artiste, la Myologie, plus étendue, mais restreinte encore aux objets & aux accidens dont l'influence a lieu sur les apparences visibles. Il seroit à propos que ces différens traités fussent relatifs à des figures gravées avec la plus grande intelligence, & à des figures de ronde-bosse, ou modèles en plâtre qui offriroient dans les dimensions naturelles les différentes couches des muscles qui opèrent sur les corps animés des apparences sans cesse modifiées à notre vue. Il seroit nécessaire encore que l'ouvrage d'anatomie classique pour es Artistes comprit les représentations d'un choix de figures antiques, dans lesquelles se trouveroient les plus renommées, & que ces mêmes figures fussent exactement représentées successivement dans l'état de squelette & *d'écorché*, pour faire bien appercevoir la relation de la proportion des parties solides & des parties musculeuses de la première & de la seconde couche, dans les attitudes où les Artistes anciens les ont placés. Ainsi l'on rassembleroit ce qui se trouve épars dans plusieurs ouvrages, quelque fois fort difficiles à trouver, & dont les éditions épuisées se renouvellent sans exactitude. D'ailleurs, les préceptes, les exemples & les nomenclatures seroient examinées avec un soin particulier, sous les yeux d'un corps d'Artistes, & avec les secours d'un Professeur éclairé, établi dans l'institution de l'Académie : alors ces Livres

de préceptes, par l'approbation authentique des corps instruits, ne laisseroient point de doute sur leur mérite, & seroient vraiment ouvrages classiques. Le complément de celui dont il est question en entraîneroit quelques autres qui n'ont point été faits. Tel que seroit, par exemple, un traité avec figures des mouvemens démontrés impossibles, qui seroit la condamnation des attitudes exagérées, auxquelles la nature se refuse, attitudes qu'emploient trop souvent les Artistes peu instruits, ou entraînés par un desir de rendre l'expression plus sensible, desir que plusieurs prennent pour l'inspiration du génie.

On démontreroit donc par les loix de l'Ostéologie & de la Myologie, que ces mouvemens, qu'on croit souverainement expressifs, expriment mal, puisqu'ils ne peuvent exister; que les ressorts, les jointures, les extensions fixés par la charpente du corps humain, ne peuvent se prêter sans restriction à l'imagination, & l'on feroit sentir que ces défauts nuisent absolument à l'expression, parce qu'il est dans la nature des vérités qui, sans être démontrées à l'intelligence, sont appréciées assez juste par une sorte d'instinct & par une secrette conscience, dont nous sommes généralement doués, sans nous en rendre compte.

On ajouteroit à ces objets intéressans, pour la perfection de l'Art, des détails infiniment intéressans, dont nous n'avons que des apperçus imparfaits, sur les muscles qui expriment des passions simples, sur le concours de ceux qui expriment les passions compliquées, les passions extraordinaires & les bornes que la nature a assignées encore au jeu de ces muscles; enfin l'Anatomie pittoresque des animaux, qui entrent le plus souvent dans les compositions des Peintres, deviendroit nécessaire pour

compléter ce cours fondamental, & les explications, les planches, les renvois aux figures en ronde-boſſe, qui ſeroient expoſées dans des ſalles deſtinées à cet objet, s'offriroient au moindre deſir des Artiſtes, comme un moyen d'inſtruction bien préparé, garanti par la ſanction des Maîtres de l'Art, & dont pourroient également profiter les Amateurs de l'Art pour jouir plus complettement de leçons utiles, fonder leurs critiques, leurs obſervations & leur jugement.

Après ces ouvrages élémentaires, claſſiques & démontrés, viendroit ce qui regarde la pondération, dont quelques Auteurs-Artiſtes, tels que Léonard de Vinci, ont ſavamment écrit ; mais dont les inſtructions excellentes n'ont pas l'ordre qu'on a droit de deſirer, & ne ſont pas à beaucoup près auſſi complettes qu'il le faudroit.

Cette première diviſion d'ouvrages claſſiques imprimée, ſerviroit de récompenſe, ajoutée aux médailles & aux prix d'émulation. Il faudroit regarder, à cet égard, la prodigalité comme un moyen de répandre dans les Arts & dans la ſociété des idées arrêtées, qui y manquent abſolument, & ſans leſquelles cependant les opinions générales ſans baſe, & par conſéquent arbitraires & flottantes, ne peuvent que contrarier les progrès des Arts, les ſuccès des Artiſtes, en favoriſant le mauvais goût & l'ignorance.

Après avoir rédigé les parties fixes & exactes de l'Art, on penſeroit aux parties ſur leſquelles on ne peut éclairer d'une part, que par des raiſonnemens ſans démonſtrations rigoureuſes ; & de l'autre part, d'après le dégré d'intelligence, de diſpoſition, de talent & de génie, de ceux à qui les inſtructions artielles ſont deſtinées.

Je parle, premièrement, des parties constitutives de l'Art, soumises à l'observation intelligente de l'esprit, & soustraites par conséquent à une routine par laquelle commence presque toujours l'existence des Arts, avant qu'ils soient éclairés par la méditation, la comparaison & les connoissances étrangères qui ont le droit de leur offrir des secours.

Cette partie de l'ouvrage classique, établiroit donc des notions de ce qu'on doit entendre intellectuellement par le dessin, la couleur & la composition. Un nombre assez grand de manières d'envisager ces parties, seroient exposées avec ordre & clarté, & celles qui seroient les plus simples, les plus sensibles, conviendroient aux Artistes nés avec une intelligence moyenne, & à ceux que le penchant ou les circonstances accidentelles ont attachées aux ouvrages qui ne demandent pas toutes les ressources de l'esprit & du génie; les explications plus spirituelles, plus profondes, plus étendues, plus rapprochées des principes généraux des Arts libéraux, plus relatives à leurs nobles destinations, seroient developpées à leur tour, mais en prenant le plus grand soin pour ne pas s'égarer dans des discours vagues, quelquefois assez riches d'expression, & pauvres de sens véritable, dans des idées trop métaphysiques, trop spirituelles, qui, pour les saisir, détachent & éloignent trop l'Artiste de son crayon, de sa palette & de ses pinceaux, & le transportent trop de son attelier, dans un cabinet de Philosophe. Le défaut des premières méthodes des nobles Arts, est d'etre bornées à des notions trop simples, &, si je l'ose dire, trop matérielles; le défaut des dernières qu'on cherche à établir, lorsque l'esprit est plus généralement exercé, est l'extrêmité opposée, & cette

extrémité vicieuſe, devient peut-être inſenſiblement plus contraire aux progrès que la première ; car ſi les notions de l'Art à ſa naiſſance ſont effectivement reſtreintes & trop bornées ; d'un autre côté, les notions ſpirituelles deviennent vagues, & finiſſent par embraſſer trop d'idées étrangères à l'Art ; elles ſont ordinairement le fruit des imitations & de l'imagination de ceux qui ne pratiquent pas les Arts, & elles excitent les Artiſtes à des efforts & à des contentions abſtraites, dans leſquelles ils s'égarent : ils ne peuvent guère éviter d'y prendre le goût de ce qu'on appelle *ſubtilités*, & le dégoût de la pratique qu'ils trouvent trop indocile d'après leur imagination exaltée. On pourroit comparer les Artiſtes qui entremêlent avec une juſte meſure la théorie & la pratique, à ces hommes vraiment reſpectables qui méditent ſur les vertus, ſans ceſſer de les mettre en pratique ; & les Artiſtes trop livrés aux théories, à ces Cénobites, qui ne s'occupoient des vertus qu'en contemplation, & ſans qu'il en réſultât d'avantage effectif pour les autres hommes. Le Poëte, l'Orateur, l'homme de goût, peuvent ſe détacher bien plus aiſément du méchaniſme des Arts qu'ils exercent, parce que ce méchaniſme y tient une bien moindre place. Le diſcours familier même, lorſqu'on parle de poëſie, d'éloquence, eſt un exercice de l'Art de la parole. Les Poëtes, les Orateurs, en parlant de poëſie & d'éloquence, pratiquent ce qui fait l'objet de leurs méditations ; mais le Peintre, le Sculpteur, a beau parler de peinture & de ſculpture, il laiſſera toujours des doutes ſur ſon talent, parce que le Public ne ſépare point en général, la pratique de ces Arts de leur théorie ; & que les plus beaux diſcours des Artiſtes, ne garantiſſent pas la capacité réelle de ceux qui les tien-

nent. Je ſouhaiterois donc que les notions rédigées fuſſent, autant qu'il eſt poſſible, réduites à des idées bien claires, bien juſtes, & dénuées de tout ce que les Auteurs ne ſe permettent ordinairement d'y joindre, que faute de connoiſſances bien fondamentales, ou pour éblouir les Lecteurs, & mériter le titre d'Ecrivains agréables & ſpirituels. Le deſſin, comme partie conſtitutive, entraînera à expliquer ce qui regarde la correction, la fineſſe, la beauté des formes, le caractère des objets, &c.

La couleur exigera qu'on explique les procédés par leſquels l'Art s'efforce, dans cette partie, d'imiter la nature, les conventions générales, les moyens auxquels on eſt obligé d'avoir recours, pour imiter la lumière & ſa privation ; enfin, la différence qui exiſte, & qu'on peut développer, juſqu'à un certain point, entre le clair-obſcur & la couleur en elle-même.

La couleur eſt, en général, une de ces parties dont les élémens ſont trop multipliés, pour que l'on puiſſe la démontrer : elle a ſes relations avec la nature individuelle, puiſque les objets n'ont pas préciſément les mêmes tons de couleur, dans certains climats que dans d'autres ; que les modifications des couleurs varient ſans ceſſe par les accidens de l'air, de la lumière, par les oppoſitions, les rejailliſſemens, &c. On feroit voir, bien poſitivement, que le clair-obſcur, qui ſe rapproche de la perſpective aërienne, eſt, comme elle, une ſcience intellectuellement poſitive ; mais qu'on ne peut cependant démontrer rigoureuſement. Pour en donner des notions, il faudroit donc recourir aux exemples ; & malheureuſement ces exemples, tirés des ouvrages des Maîtres qui ont plus profondément étudié & pratiqué plus méthodiquement cette partie, ne peuvent être mis entre les

mains de tout le monde, comme les inſtructions dont je parle. Un grand nombre de tableaux, les plus renommés, ſont fixes, immobiles; & de plus, changent & ſe détériorent, ou par leur nature, ou accidentellement, de manière que ſouvent, après une eſpace de temps, les inductions qu'on croiroit pouvoir en tirer pour inſtruire, ne ſe trouvent plus juſtes. Auſſi, comme je l'ai dit, cette partie eſt-elle une de celles dans leſquelles les notions doivent être le plus méditées, le plus clairement rendues qu'il eſt poſſible.

Les Arts, dont il eſt queſtion dans ce Dictionnaire, ne ſeroient pas ce qu'on appelle *libéraux*, ſi toutes leurs parties conſtitutives étoient ſoumiſes à des démonſtrations rigoureuſes. C'eſt par les parties qui ne peuvent ſe démontrer, mais qui ſe conçoivent & ſe ſentent, qu'elles appartiennent au génie & au ſentiment. C'eſt par ces parties que tout homme ne peut être Architecte, comme tout homme pourroit parvenir à être Maçon.

On ſent aiſément, ſans que je m'étende trop ſur cette eſquiſſe du plan d'un ouvrage national & académique, que les parties relatives aux connoiſſances acceſſoires ſeroient au moins auſſi conſidérables que les parties relatives aux connoiſſances conſtitutives, mais qu'il faudroit qu'elles fuſſent toujours traitées d'après le même eſprit. Ainſi les connoiſſances morales des affections & des paſſions des hommes ne ſeroient pas expoſées, comme l'a fait Deſcartes : il s'eſt occupé de ce que les paſſions opèrent intérieurement, de leur origine, de leurs effets ſpirituels; le Peintre n'a beſoin de ſavoir que généralement ces principes & cette marche. Il faut donc la lui indiquer & s'arrêter principalement à ce qu'elles opèrent ſur les apparences viſibles des corps. Les paſſions, ſpiri-

tuelles par leur nature, prennent un corps, pour ainsi dire, & deviennent matérielles par les expressions des traits, par les mouvemens & les signes que nos membres en éprouvent. C'est-là l'objet intéressant pour les Artistes, & sur lesquelles ils ont besoin d'être guidés. L'Histoire, traitée pour leur usage, demanderoit que les Rédacteurs eussent la plus grande attention à présenter toujours le plus relativement à l'art de représenter physiquement chaque objet, les faits, les sites, les actions, les couleurs, les formes, les usages, &c. Les faits sont du ressort immédiat de l'Histoire; les sites, du ressort de la Géographie artielle : car il en est une qu'on n'a point encore traitée; les mouvemens d'où résultent les différentes actions, ressortissent de l'Anatomie & de la pondération; les effets ont pour base les deux perspectives : les couleurs & les formes propres des objets appartiennent à la Physique, & leurs modifications, à la science du clair-obscur: enfin, les usages qui embrassent aussi les conventions, constituent & la science du costume, & celle des allégories, des attributs & des emblêmes. Je ne reprendrai pas chacune de ces divisions, mais je dirai qu'elles méritent d'être traitées avec beaucoup de méthode, & sur-tout avec une sagacité qui sache présenter chaque notion la plus séparée des autres qu'il est possible, & sous la forme la plus relative à l'Art; ce qui ne peut s'opérer que d'après les vues, les observations & les instructions que les gens de l'Art intelligens & généralement instruits auront consignées dans le magasin général, que je souhaiterois qu'on formât.

On y joindroit en complettant l'ouvrage dont il seroit la base, la notice impartiale des Artistes & des écoles; mais au lieu d'abonder dans ces notices en détail personnel, je voudrois qu'on s'attachât préférablement à la mar-

tie de l'Art, à ses progrès, aux circonstances qui y influent; enfin, à distinguer les qualités essentielles qui ont fait la réussite des Artistes dont on parleroit, à faire appercevoir les parties qui leur manquoient, & l'influence de cette privation sur la perfection vers laquelle ils se dirigeoient; les systêmes des Écoles différentes trouveroient leur place dans cette partie de l'ouvrage, & cette portion entraineroit les notices & les catalogues des productions de tout genre qui ont eté célèbres, en observant ceux qui ont péri, ceux qui se sont perdus, ceux qui se détruisent, & offrent déjà des preuves d'une altération malheureusement inévitable, mais souvent accélérée, ou par la faute des Artistes, & le mauvais choix & le mauvais emploi des moyens, ou par la négligence & l'ignorance des possesseurs ou dépositaires des ouvrages des Arts. C'est après cette partie que commenceroit celle où se trouveroient compris tous les détails méchaniques, la nature des substances dont on se sert, des ustensiles, des moyens qu'on employe, l'imperfection d'une partie de ces objets, les qualités bonnes ou perfectibles de quelques-uns, les inconvéniens à éviter, les difficultés qui restent à surmonter, & les recherches qui restent à faire, non-seulement dans les moyens dont on use, mais dans ceux qui conviennent à toutes les différentes manières d'opérer. Alors s'ouvriroit une autre carrière à parcourir, en traitant de toutes les branche sdes Arts du dessin, tant qu'elles conservent assez de libéral, pour n'être pas renvoyées à la classe des métiers. On entreroit, à l'occasion de cette dernière observation, même dans ce que les métiers ou professions qu'on regarde comme purement méchaniques, peuvent admettre suivant les circonstances, d'idées libérales, qui ressortissent à l'esprit général de l'Art.

Je m'arrêterai, parce que cet article deviendroit enfin trop disproportionné par son étendue, à ceux qui le précèdent & le suivent; mais je crois devoir présenter comme essentiel au mot dont il s'agit, deux exemples de *conférences* originales, composées dans l'esprit des Statuts de l'Académie de Peinture, lues à ses assemblées, & que je ne crois pas imprimées; elles sont l'ouvrage de MM. Bourdon & Oudry, Artistes connus & distingués. Elles prouveront qu'il n'est pas nécessaire pour faire des *conférences* utiles, de s'être exercé dans l'Art d'écrire, ni d'avoir une grande étendue de ce qu'on appelle quelquefois si mal à propos *génie;* mais que la connoissance raisonnée de l'Art, la clarté d'un bon esprit, qui est plein de son sujet, & la pureté de son intention sont le plus souvent préférables aux efforts & aux agrémens si rarement placés ou mesurés, qu'inspirent l'imagination & les prétentions de la vanité.

RÉFLEXIONS

Sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Par M. O U D R Y, *Professeur.*

JE me flatte d'être assez connu de vous, Messieurs, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques-uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentimens d'aucuns de mes confrères, qui pourroient voir les choses d'un autre œil que moi, & que c'est encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours

respecté les lumières & les talens de nos habiles Maitres. Aussi puis-je dire avec franchise que lorsque je m'avisai de coucher par écrit les réflexions que je hasarde ici, je ne pensois pas à les faire jamais paroître devant vous : je songeois seulement à me les arranger dans l'esprit, & à les mettre ensemble pour l'instruction de mon fils ; mais, depuis qu'on a si bien prouvé que chacun de nous doit contribuer, suivant son talent, à celle de nos jeunes Élèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos Assemblées, j'ai cru qu'il falloit faire tout céder à cette considération.

Je vous préviens donc que ce que j'ai à dire, je ne compterai le dire qu'à eux. Si vous jugez, après la lecture de ce Mémoire, qu'ils en puissent tirer quelque fruit, il aura pour moi tout le mérite que je désire. Je n'ai pas assez de présomption pour croire qu'il en puisse avoir aucun autre. Ayant fort peu d'habitude à écrire, j'ai tâché de rendre mes pensées tout uniment, comme je les conçois. Je les ai arrangées comme elles me sont venues. Cela n'annonce pas un plan bien recherché. Quant à la diction, je ne m'en suis point tourmenté, comme vous vous en appercevrez aisément.

La bonne-foi avec laquelle je vous préviens, Messieurs, de ce que vous pourrez trouver à redire à ce Mémoire, m'autorise aussi, à ce qu'il me semble, à vous annoncer ce que vous y pourrez trouver de bon. C'est ce qui en fait le fonds, que je ne croirois pas indigne de vous être exposé à vous-mêmes, si j'étois assez heureux pour rendre les choses comme je les sens. Au reste, ce fonds même, je ne vous le donne pas pour être de moi ; c'est un bien que je tiens d'un Maitre qui m'est cher, & de qui je révérerai la mémoire jusqu'au dernier soupir.

Vous ſavez, Meſſieurs, quel homme c'étoit que M. de l'Argilière, & les admirables maximes qu'il s'étoit faites, par rapport aux grands effets & à la magie de notre Art. Il me les a toujours communiquées avec un véritable amour de père; & c'eſt, je vous aſſure, avec le plus ſenſible plaiſir que puiſſe ſentir un honnête-homme, aimant véritablement ſon Art, & la jeuneſſe qui cherche tout de bon à s'y diſtinguer, que je les communique ici à mon tour.

M. de l'Argilière m'a dit une infinité de fois que c'étoit à l'Ecole de Flandres où il avoit été élevé, qu'il étoit particulièrement redevable de ces belles maximes dont il ſavoit faire un ſi heureux uſage; il m'a ſouvent témoigné la peine que lui cauſoit le peu de cas qu'il voyoit faire parmi nous des ſecours abondans que nous en pourrions tirer. Peut-être étoit-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère-nourrice, qu'il n'a jamais ceſſé d'aimer tendrement. Il eſt certain qu'à bien des égards, il attribuoit de grands avantages à cette Ecole ſur la nôtre. Il alloit juſqu'à prétendre que dans la partie même du Deſſin, dans laquelle elle eſt aſſez foible, ſes Artiſtes agiſſoient ſouvent ſur de meilleurs principes que les nôtres; & voici comme il raiſonnoit:

» Qu'eſt-ce que le Deſſin, diſoit-il? Une imitation » exacte de l'objet qu'on veut repréſenter. Comment » parvient-on à bien ſaiſir cette imitation? Par une grande » habitude d'accuſer le trait, tel qu'on le voit; mais ſi le » naturel ou le modèle, dont on peut diſpoſer, n'eſt pas » des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous ſes défauts? » Voilà où commence l'embarras. L'Ecole de Flandres » dit oui: la nôtre dit non. *Il faut*, dit l'Ecole Françoiſe, » *lorſque l'on deſſine, d'après le naturel, corriger à*

» *l'aide*

» l'aide du goût, *ses défauts. Il faut*, dit l'Ecole Fla-
» mande, *accoutumer la jeunesse à rendre le naturel, tel qu'on le voit, & si bien que dans les diverses Académies que dessineront les Elèves, l'on reconnoisse les différens modèles d'après lesquels il les auront dessinées. Quand une fois ils en seront là, ils porteront la même exactitude à l'étude de l'Antique, & avec beaucoup plus de profit que n'en pourront tirer ceux qui se seront laissés aller à dessiner de manière à ne plus voir ni le naturel, ni l'antique, que par les yeux de leur Maître.* »

M. de l'Argilière ne balançoit pas à prendre parti pour ce dernier raisonnement. Je n'oserois dire pourtant qu'il ait bien prouvé ce sentiment où il étoit, par la pratique.

Il louoit fort l'attention qu'avoient les bons Peintres Flamands de son tems, à choisir des modèles différens pour faire, d'après les études, des figures de différens caractères, dont ils avoient besoin dans leurs tableaux; un modèle plus fin, par exemple, pour faire une figure d'Apollon, un modèle plus fort & plus quarré pour faire un Hercule & ainsi du reste. « A quel point de » perfection ne porterions-nous pas la Peinture, disoit-» il, si nous voulions ici prendre les mêmes précautions, » qui sûrement ne seroient pas difficiles à prendre dans » une ville comme Paris? » Et il regardoit comme un malheur de voir que dans notre Ecole l'on vouloit trouver tous ces différens caractères dans le même modèle, & que l'on se contentoit d'y enseigner que pour une figure d'Apollon, il ne s'agit que de délicater le contour, de même que pour une figure d'Hercule, il ne faut que le charger. Cette variété juste & vraie qui nous plait tant dans la nature, il ne croyoit pas qu'on la pût at-

traper sans le secours de plusieurs modèles; & lui, qui faisoit tout de génie, assuroit qu'il ne se fioit à son imagination que pour des draperies & des mains qu'il savoit depuis long-tems par cœur; mais s'il avoit eu à travailler pour l'Histoire, qu'il n'auroit pas manqué de suivre l'usage de l'Ecole de Flandres.

Quand je lui témoignois quelquefois mon étonnement de ce qu'avec cette exactitude & ces précautions, ces Novices étoient, généralement parlant, restés si médiocres pour la partie du Dessin; il me répondoit que c'étoit moins leur faute que celle de leur pays, où la Nature se montre rarement aussi belle qu'elle l'est en Italie, & là-dessus il me montroit des Académies de Rubens, & de Vandyck, dessinées d'après des modèles bien proportionnés, lesquelles effectivement étoient faites d'un grand goût, sans cesser d'avoir cet air vrai que donne la parfaite imitation du naturel.

Enfin, en quoi il estimoit fort les habiles Maîtres de ce pays-là, c'est qu'ils ne se bornoient pas tellement à dessiner la figure humaine, qu'ils laissassent là tout le reste. Il convenoit bien qu'elle devoit aller avant tout; mais il souffroit de voir plusieurs de nos grands Maîtres dessiner si mal les parties accessoires de leurs compositions, & n'être pas honteux de dire, quand il ne s'agissoit pas de la figure, que le reste n'étoit point leur talent.

Puisque celui de l'histoire embrasse tous les objets visibles, il ne vouloit point qu'on se pût véritablement dire *Peintre d'Histoire*, sans les savoir dessiner & peindre tous.

« Pourquoi, dans nos Ecoles, disoit-il, ne pas accou- « tumer la jeunesse à dessiner toutes choses d'après la

» naturel, ainſi que l'on fait en Flandres? Payſage, » animaux, fruits, fleurs, dont la variété eſt ſi grande » & d'une ſi belle étude. Cet exercice lui donneroit de » la facilité pour tout. Elle ſe formeroit l'œil à l'imi- » tation générale, & le rendroit plus juſte. S'il eſt vrai, » continuoit-il, que le deſſin ſert à tout, je dis auſſi » que tout ſert au deſſin; & puiſqu'il eſt ſi difficile de » deſſiner juſte, quelque objet que ce ſoit, on ne peut » devenir habile qu'en ſurmontant cette difficulté, & en » ſe rompant dans l'habitude de deſſiner tout. »

Je ne pouſſerai pas plus loin, Meſſieurs, les réflexions que je tiens de mon Maître ſur le deſſin. Je vous les ai annoncées d'avance comme des eſpèces de préjugés; mais quand même vous les regarderiez ſur ce pied-là, j'eſpère que vous ne les jugerez pas indignes de votre attention, & que même ſes erreurs, ſi vous lui en trouvez, vous paroîtront être les erreurs d'un grand Artiſte.

Où il l'a été bien véritablement, Meſſieurs, & de votre aveu à tous, avec une haute ſupériorité; c'eſt dans la partie de la couleur, du clair-obſcur, de l'effet & de l'harmonie. Les idées qu'il avoit là-deſſus étoient infiniment belles & fort claires quand il les expliquoit, comme il faiſoit, avec beaucoup de bonté & de douceur. Je ne veux donc plus l'enviſager que par ce ſeul côté. Je tâcherai de me ſouvenir de ce qu'il m'a dit de meilleur ſur tout cela. Je ne le dirai pas ſi bien que lui, mais je le dirai d'auſſi bon cœur & de mon mieux. Voilà tout ce que je puis promettre : le reſte ne dépend pas de moi.

J'avertis encore que je mêlerai ſouvent mes idées propres à celles de mon Maître; j'aurois peine à les ſépa-

rer, & depuis trop long-tems elles ont fait corps ensemble, que cela me seroit presque impossible. D'ailleurs, quarante années d'un travail assidu n'ont pu manquer de me donner quelques connoissances nouvelles, dont je ne veux pas être plus avare envers nos jeunes gens, que de celles que je tiens d'autrui. Aimant mon talent comme je l'aime, je voudrois faire en sorte que le peu que je sais, ils le sussent aussi bien que moi. Car je ne connois rien de si bas dans un Art comme le nôtre, que d'avoir de petits secrets, & de ne pas faire pour ceux qui doivent nous succéder, ce que l'on a fait pour nous.

Comme je l'ai déjà dit, je ne prétends parler en tout ceci, qu'à notre jeunesse ; & pour ôter toute équivoque là-dessus, je vous prie de trouver bon que je lui adresse la parole en droiture. C'est une leçon de Professeur que je lui ferai en votre présence. Heureux si elle vous plaisoit assez, Messieurs, pour vous donner envie d'en faire autant. Voyez, jeunes gens, combien vous y gagneriez, & combien vous m'auriez d'obligation. Ecoutez-moi maintenant.

Le coloris est une des parties les plus considérables de la Peinture. C'est celle qui la caractérise, celle qui la distingue de la Sculpture ; c'est dans la couleur que consiste le charme & le brillant de nos ouvrages. Vous êtes assez avancés pour savoir tout cela. Vous savez encore que dans le coloris on regarde deux choses ; la couleur locale & le clair-obscur ; que la couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet, & que le clair-obscur est l'Art de distribuer les clairs & les ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet ; mais ce n'est point assez d'en avoir une

idée générale. Le grand point est de savoir comment s'y prendre pour bien appliquer cette couleur locale, & pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaison à une autre.

C'est-là, à mon sens, l'infini de notre Art, & sur lequel nous avons beaucoup moins de principes que sur les autres parties. Je dis principes fondés sur le naturel; car de ceux fondés sur les ouvrages des anciens Maîtres, nous n'en manquons pas. Nous avons assez d'Ecrivains qui nous ont parlé là-dessus; mais ce qu'ils ont dit est-il toujours bien solide? ou s'il est solide, faisons-nous bien tout ce qu'il faut pour en tirer le fruit que les bons préceptes doivent produire? Voilà ma première difficulté.

Que faites-vous? Pleins de la juste inspiration qu'on vous a inspirée pour les Maîtres que nous regardons comme les premiers Coloristes, vous vous mettez à les copier. Mais comment les copiez-vous? Purement & simplement & presque sans aucune réflexion, mettant du blanc où vous voyez du blanc, du rouge, où vous voyez du rouge, & ainsi du reste. En sorte qu'au lieu de vous faire une juste idée de la couleur de ce Maître, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudroit-il donc faire pour s'y prendre mieux? Il faudroit, en copiant un beau tableau, demander à votre Maître les raisons qu'a pu avoir l'Auteur de ce tableau pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon. Par-là, vous apprendriez à connoître, par raisonnement ce que vous cherchez par routine, & qu'elle ne peut vous donner. A chaque Auteur différent que vous copieriez, vous obtiendriez de votre Maître une instruction raisonnée nouvelle & de nouveaux principes qui

vous entreroient dans l'efprit, & qui vous garantiroient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en fe paffionnant pour un Auteur, & en laiffant-là tous les autres, ce qui caufe prefque toujours la perte d'un jeune-homme qui auroit pu réuffir.

En évitant ce danger, voici ce qui arriveroit encore. En copiant, par exemple un Titien, vous feriez enchantés des beaux tons que vous y trouveriez, & du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet général. Mais votre Maître vous diroit: « Prenez donc garde, n'allez pas croire que ces tons auroient la même valeur, » s'ils étoient placés ailleurs. Ils appartiennent à cette » compofition par telle ou telle raifon. Et voilà le » grand mérite de cet Auteur. Le moindre déplacement que l'on feroit de cette couleur-là, la rendroit » fauffe & choquante. » La force de ce raifonnement vous frapperoit, & il vous doit frapper dès-à-préfent. Car ne fentez-vous pas que la Peinture feroit quelque chofe de bien borné, s'il ne falloit qu'un affortiment de teintes d'après le Titien, pour colorer auffi-bien que lui?

J'aimerois fort encore que pour rendre cette étude plus utile, vous y mêlaffiez l'étude d'après nature. Oui, je voudrois, dès qu'un jeune-homme commence à peindre, ayant un bon fonds de deffin, & qu'il connoît paffablement la couleur, qu'au fortir de copier un Titien, il prît le naturel, pour faire d'après, un tableau dans la même intention. Cela le mèneroit à chercher dans la nature les principes que ce grand Maître a fuivis pour la rendre fi finement. Penfez-vous que celui qui parviendroit à faifir cette liaifon, ne pourroit pas être regardé comme étant dans le bon chemin?

Quand je dis un Titien, je dis auſſi un Paul Véronèſe, un Giorgion, un Rubens, un Rembrandt, un Vandick, tout Maître, en un mot, qu'on eſtime pour la couleur.

Vous ne ſauriez croire combien vous iriez vîte en prenant ce chemin-là, & combien vous auriez d'avantage ſur d'autres, même à talens égaux, en peignant tout d'après nature dans cet eſprit, c'eſt-à-dire, par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, & je ſuis sûr que vous me ſaurez gré de l'avis. En voici un autre.

La première attention que vous devez avoir, en vous ſervant du naturel dans cette vue, eſt de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir ſur le fond que vous lui deſtinez dans ce tableau. Celà eſt tout-à-fait de conſéquence, & je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours ſa maſſe ſur ſon fonds; & quand vous le peignez ſur un fond privé de lumières, par conſéquent d'une couleur foncée, il doit tenir ſa maſſe. Si c'eſt un fond clair, il tient ſa maſſe colorée, pour ne pas dire brune. Lors donc qu'en peignant d'après le naturel, vous voyez votre objet ſur un fond privé de lumière, & qu'enſuite dans votre tableau, vous lui donnez un fond clair; il eſt inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond; ce qui arrivera également, ſi l'objet que vous aurez vu dans le naturel, ſur un fond clair, occupe dans votre tableau un fond privé de lumière. Or vous devez ſavoir que rien ne fait plus de tort que tout cela, à l'effet d'un tableau. Sur quoi, j'ai encore à vous obſerver que ce n'eſt pas ſeulement la même couleur du fond que vous avez qui perce avec, mais auſſi toute autre couleur qui feroit du même ton. Ce que je vous dis, c'eſt afin que vous

vous mettiez en garde ſur l'un & ſur l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter eſt ſi ſimple, qu'il eſt étonnant de le voir auſſi négligé. Il conſiſte à ſe régler ſur le fond que l'on veut faire dans ſon tableau, & de placer le naturel ſur un fond pareil avant de peindre d'après, & vous ſavez comment cela ſe peut faire? c'eſt en mettant derrière cet objet une toile du même ton, que celui qu'on ſe propoſe de donner à ſon fond. Je demanderois même, pour plus de juſteſſe dans cette étude, qu'on couchât ſur cette toile, une même teinte à-peu-près que celle du fond; que ſi j'avois une figure à mettre en oppoſition, ſur un ciel bien clair, ma toile en eût la couleur; ſi, ſur une architecture piquée de lumière, que cette toile fût couleur de pierre; ſi, ſur un payſage, ſur un lambris, ſur quelque choſe de plus ſourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante de celle qui, dans mon tableau, doit faire fond à mon objet: je voudrois encore qu'on eût l'attention, lorſqu'il s'agit d'un fond piqué de clair, de tourner la toile de façon qu'elle ſoit frappée du jour, comme dans les ſombres il faudroit faire le contraire. Les bons Maîtres de l'Ecole Flamande, n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là. Ils en ont tiré cet avantage de voir sûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres, & d'en ſentir bien la valeur, ce qui ne ſe peut connoître que par comparaiſon, d'autant qu'il n'y a point de diſcours, ni d'indication de doſe, qui vous puiſſe déſigner avec préciſion une teinte de quelqu'eſpèce qu'elle ſoit. C'eſt l'étude ſeule ſur la nature qui conduit de l'une à l'autre, toujours par comparaiſon, & jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes, je me vais ſervir d'un exemple : je ſuppoſe que vous vouliez peindre ſur une toile, un vaſe d'argent. L'idée générale qu'on ſe fait de la couleur de l'argent, eſt qu'elle eſt blanche, mais, pour rendre ce métal dans ſon vrai, il faut déterminer d'une manière juſte l'eſpèce de blanc qui lui eſt propre & particulier. Et comment déterminer cela ? Le voici : c'eſt en mettant auprès de votre vaſe d'argent, pluſieurs objets d'autres blancs, comme linge, papier, ſatin, porcelaine. Ces différens blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut, pour rendre votre vaſe d'argent; car vous connoîtrez par la comparaiſon, que les teintes de l'un de ces objets blancs, ne feront jamais celles des autres; & vous éviterez les fauſſes teintes, que, ſans elle, vous courrez grand riſque d'employer. Cette intelligence eſt une de celles que les Peintres Flamands ont fait voir avec le plus de ſuccès, & qui a, de tout temps, donné à leurs ouvrages cette juſteſſe de ton que nous y admirons avec tant de plaiſir.

Je ne me ſerois pas tant étendu ſur cette doctrine des oppoſitions, ſans le beſoin que vous avez de la ſavoir; beſoin qui m'eſt connu par ce que je vous vois faire tous les jours à l'Académie. Ceux d'entre vous qui ont de la facilité, & qui ont fait leur figure plutôt que les autres, parce qu'ils la font à demi par cœur, employent le tems qu'ils ont de reſte à y faire des fonds; mais comment les font-ils ? Eſt-ce en prenant garde à celui qui ſe préſente derrière le modèle ? Point du tout: c'eſt en mettant du clair & du brun par pur caprice. Les oppoſitions qu'ils forment ainſi au haſard, ſont preſque toujours faites à contre ſens. Elles ôtent le véri-

table tour à leur figure. Elles la font percer en vingt endroits. Si vous suiviez la voie qui vous est ouverte, par le fond que vous voyez derrière le modèle, le vôtre seroit raisonnable & raisonné tout naturellement. Vous placeriez dessous ce fond tant d'objets que vous voudriez, sans gâter en rien l'effet de votre objet principal, qui est votre figure. Au contraire, vous lui donneriez des soutiens agréables & convenables; & vous apprendriez à composer sur des principes sûrs, & pris dans le vrai, c'est-à-dire, dans les effets de la nature, bien vus & bien compris, hors lesquels tout n'est qu'erreur & convention mal fondée.

Tout ce que je vous ai dit-là, sur ces compositions, ne peut avoir rapport, je le sais bien, qu'à un objet unique. Or, comme dans presque tous nos tableaux, il y en entre plusieurs & quelquefois un grand nombre, vous m'allez dire que, dans ce cas, le moyen que je vous propose n'est plus pratiquable. Il est vrai que je vois souvent agir sur ce pied-là; mais est-ce à dire pour cela qu'on fait bien? L'on peint son objet sur un fond, qui est encore inconnu, parce qu'on n'a pas encore bien pris son parti sur le détail de ses oppositions. Cela se voit de reste, par celui qui a des yeux; car, si on étoit bien décidé sur son fond, il est sûr que l'objet seroit peint tout autrement qu'il ne l'est. Que faudroit-il donc faire en pareil cas? Il faudroit joindre, autant qu'il est possible, les objets que l'on veut peindre; si l'on pouvoit les rassembler tous, l'effet en seroit admirable & la comparaison des couleurs deviendroit si sensible, qu'ayant une fois posé la première, les autres viendroient se placer comme d'elles-mêmes, &, pour ainsi dire, forcément. Et n'allez pas croire, s'il

vous plait, que ces principes & ces façons de faire, peuvent avoir leur bon pour les tableaux Flamands, & n'être pas si propres pour notre goût François, & surtout pour nos tableaux d'histoire. Il n'y a point de goût, premièrement, qui ne doive être puisé dans la nature, & vous devez concevoir que le Peintre d'Histoire le plus parfait, est celui qui la consulte & la représente le mieux dans toutes ses parties. La vérité de la couleur, ne se peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel. Les Peintres qui n'ont pas voulu se donner cette peine, sont souvent tombés dans le faux. Car, ses effets justes & qui sont si piquans, ne dépendent pas de l'imagination. Il les faut voir, & encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. C'est cette fidèle imitation de chaque objet vû dans sa place, qui seule fait ces Peintres séduisans qui sont si vrais & si rares. Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariser avec l'étude d'après la nature. Elle vous offrira des secours, & vous donnera des connoissances que vous ne trouverez jamais qu'en elle.

Je ne borne point cette étude à la seule figure humaine; je demande que vous l'étendiez à tout. Comment pourriez-vous espérer sans cela de parvenir à ces comparaisons exactes d'une couleur considérée à l'égard d'une autre, qui seule peut faire ce qu'on appelle un bon Peintre.

Seroit-ce en vous livrant à une pratique de pur préjugé, qui ne vous fait voir la nature que par les lunettes d'autrui? Mais vous sentez bien que cela vous arrête tout court au milieu de votre route, & fait que votre génie ne vous est bon à rien. Les principes sont faits pour que dans les tems que vous serez vis-à-vis

de la nature, vous la voyez habilement. La nature bien vue, bien étudiée, peut seule donner ces lumières originales qui distinguent l'homme supérieur d'avec l'homme commun.

Je dis bien vrai; car si vous ne la voyez sans cesse avec ces yeux de comparaison que je vous demande, il n'y a rien de fait. Vous comprenez que ce ne seroit pas la voir comme il faut que de la soumettre à un goût particulier que vous auriez pris, à un coloris de manière qui ne feroit que vous la déguiser à vous-même, de façon que ce que vous feriez d'après, paroîtroit être fait de pratique. Non; il faut qu'il n'entre pas un objet dans votre tableau, soit principal, soit accessoire, que vous ne l'ayez étudié, dans l'esprit de lui donner la couleur juste qu'il doit avoir par-lui-même, & le ton juste de cette couleur réglée par les objets dont il est environné. Si vous ne prenez pas ce parti, comptez que jamais vous ne viendrez à bout de faire des tableaux estimables pour la couleur.

Ce seroit bien pis encore, si vous preniez le parti de faire exécuter vos accessoires par des mains étrangères. Ce secours est d'un danger infini. Il vous éloigne de cette étude de comparaison que vous ne pouvez trop cultiver. Il jette un faux dans votre ouvrage qui frappe également, soit que le Maître que vous avez choisi pour faire vos remplissages se trouve habile, ou qu'il ne le soit pas. Car, quelqu'habile qu'il soit, il ne voit pas la nature comme vous la voyez, par comparaison d'un objet à un autre. Il trouve votre tableau fait; ce que vous lui faites ajouter, ce qu'il met à côté de votre ouvrage, devient une affaire de pratique. Il fait pour le mieux; mais pas si bien que s'il avoit vu les deux objets en-

ſemble dans le naturel. L'ame de cette intelligence, qui doit partir d'un même point, n'eſt point dans tout cela. Si celui que vous avez choiſi pour vous aider, eſt plus foible que vous du côté des principes, voyez à quoi vous vous expoſez, & combien d'erreurs il ſemera ſur votre tableau.

Pour éviter cet inconvénient, il faut de bonne heure vous exercer, comme vous venez d'entendre que le ſouhaitoit M. de l'Argilière, mon Maitre, à faire de tout; mais ſous les yeux de votre Maitre, afin de faire avec principes. Il n'eſt point d'objet, ſi léger qu'il puiſſe être, qui, étudié de cette façon, ne vous fit un bien infini.

Je me ſouviens là-deſſus d'un fait qui m'arriva avec cet homme habile, l'exemple des Maîtres, comme des honnêtes-gens. Vous ne ſerez pas fâché peut-être que je vous en faſſe part. Il me dit un matin qu'il falloit quelque fois peindre des fleurs. J'en fus chercher auſſi-tôt, & je crus faire des merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit: » C'eſt pour vous former dans la couleur que je vous » ai propoſé cette étude-là. Mais croyez-vous que ce » choix que vous venez de faire, ſoit bien propre pour » remplir cet objet? Allez, continua-t-il, chercher un » paquet de fleurs qui ſoient toutes blanches. » J'obéis ſur le champ. Lorſque je les eus expoſées devant moi, il vint ſe mettre à ma place; il les expoſa ſur un clair, & commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre, elles étoient très-brunes ſur ce fonds, & que du côté du jour, elles ſe détachoient deſſus en demi-teintes, pour la plus grande partie aſſez claires. Enſuite il approcha du clair de ces fleurs, qui étoient très-

blanc, le blanc de ma palette, lequel il me fit connoître être encore plus blanc. Il me fit voir en même tems que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demandoient à être touchés de blanc pur, n'étoient pas en grande quantité, par comparaison aux endroits qui étoient en demi-teinte, & que même, il y avoit très-peu de ces premiers, & il me fit concevoir que c'étoit cela qui formoit la rondeur du bouquet, & que c'étoit sur ce principe que rouloit celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief; c'est-à-dire, qu'on ne produit cet effet que par des larges demi-teintes, & jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit sentir les touches de brun très-fort qu'on voyoit dans le centre de l'ombre, & les endroits où elles se trouvent privées de reflets. » Peu de nos » Peintres, me dit-il, ont osé rendre l'effet que vous » voyez-là, quoique la nature le leur montre à chaque » instant. Souvenez-vous, ajouta-t-il, que c'est une des » grandes clefs de la magie du clair-obscur. Souve- » nez-vous encore de prendre toujours vos avantages » du côté des ombres, pour n'être pas obligé de vous » noyer dans les clairs, de les étendre, de les charger » de couleur pour faire briller votre objet, & posez » enfin comme une règle générale que tout ce que » vous pouvez faire par cet artifice vaut bien mieux » que de chercher à le faire par l'épaisseur de couleur, » parce qu'étant appliquée sur une superficie plate, » elle ne sauroit aider à votre effet, & ne peut que » lui faire tort, excepté dans certains cas qui sont » rares. »

M'ayant ainsi endoctriné sur tout ce que j'avois à faire, il me fit mettre sur la table où étoit mon bouquet, deux

ou trois autres objets blancs, pour me régler pour la justesse de la couleur, & me laissa.

A l'instant même je me mis à exécuter de mon mieux ces instructions, dont j'avois la tête remplie, & qui, je vous l'avoue, me transportoient. Je fus surpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faisoit. Toutes mes fleurs paroissoient très-blanches, quoique le blanc-pur y fût employé en peu d'endroits, & qu'elles fussent pour la plupart rendues par de grandes & larges demi-teintes. Mon bouquet, dans tout son pour-tour, tenoit sa masse colorée sur son fonds, pour ne pas dire brune, & les coups de vigueur dont je l'avois souvent frappé dans les ombres, lui donnoient une force étonnante.

Par ce récit, vous pouvez voir la vérité de ce que je vous viens de dire, qu'il n'est pas de si petit objet dans la nature dont nous ne puissions tirer de grandes lumières, en l'étudiant avec soin & selon les vrais principes. Je suis sûr que vous ne manquerez pas d'admirer la belle leçon que je reçus là, & à propos de quoi? A propos d'un simple bouquet de fleurs. Vous trouverez toujours dans vos Maîtres les mêmes ressources, toutes les fois que vous voudrez les chercher. Il y a une certaine volonté de savoir & de bien faire, que vous n'avez qu'à leur montrer pour avoir leur cœur & toutes les richesses de leur savoir. Cette bonne volonté, quand nous la trouvons en vous, nous console de toutes les peines que vous nous donnez. N'est-il pas triste que nous la rencontrions si peu!

Outre ces principes d'opposition, & de comparaison, dont je vous ai parlé, & qui ne peuvent s'appliquer qu'au nombre borné d'objets, que dans le naturel on peut voir

ensemble & sur un même plan, nous avons encore à examiner les règles qu'on peut observer pour mettre en opposition, & pour comparer par rapport à la couleur & à d'autres détails, les objets qu'on place sur des plans différens. Mon Maître pensoit qu'il y avoit encore sur ce point des pratiques erronnées. La première qu'il regardoit comme telle, étoit l'usage où étoient plusieurs Maîtres de son tems, d'arrêter leurs compositions, sans trop s'embarrasser d'arrêter, dans un certain détail, la distribution de leurs lumières. Cela faisoit qu'ils cherchoient ensuite leurs oppositions comme à tâtons en portant leur sujet sur leur toile, c'est-à-dire, qu'ils plaçoient leurs objets à mesure, & sur un fond qui leur étoit encore inconnu.

Tout au plus ils prenoient leur parti sur les masses générales, se réservant de se décider, en travaillant, sur les oppositions particulières. Une grande masse brune sur le devant pour servir de repoussoir ; une masse claire sur le second plan; un fond grisâtre sur le troisième, faisoient l'affaire. Le reste, encore une fois, s'arrangeoit après. Et mon Maître me disoit : » Quoique la lu-
» mière ne marche qu'après le trait, ou le dessin, il est
» impossible de bien composer, sans avoir prévu l'effet
» qu'elle doit faire sur chaque figure, ou autre objet qu'on
» trace & dispose en composant, & sans avoir retourné
» dans son idée ses figures ou objets, ou les avoir con-
» sidérés dans la nature, pour savoir ceux ou celles qui
» doivent recevoir la lumière, ou qui en doivent être
» privés.

» Quand on s'accoutume à bien observer la nature
» dans cet esprit, notre imagination se meuble de mille
» & mille effets qu'on ne devineroit jamais, & qui se
» présentent

» présentent à nous au besoin. Nous les mettrons en » œuvre en composant, bien entendu que nous devons » les épurer après, par une étude plus particulière, faite » sur le naturel. Ceux qui se contentent de suivre les » routines triviales dont je viens de parler, donnent dans » le faux à chaque pas, ou s'ils n'y donnent pas, c'est » par pur hasard, & autant que cette routine, qu'ils » suivent en aveugles, ne s'éloigne pas des vrais prin- » cipes.

» Par exemple, continua-t-il, rien n'est plus faux » que cette masse noire dont ils chargent l'un après » l'autre le devant de leurs compositions, parce qu'il » n'y a rien de plus contraire à l'effet de la nature.

» Jamais elle ne vous offre rien de noir que ce qui » est non-seulement privé de la lumière en général, » mais qui est assez enfoncé pour être absolument privé » de reflets. Aussi quand une fois les sectateurs du sys- » tême des repoussoirs ont déterminé cette masse noire » pour faire valoir le reste de leur besogne, ils com- » mencent par renoncer à la vérité de la nature, & » font toute cette masse de la même couleur; chairs, » draperies, terrasses, bref tout ce qui s'y rencontre. » Ensuite ils peignent leurs figures du second plan » éclairées à l'ordinaire. En sorte que celles-ci sont à » l'égard de celles du premier plan, comme si l'on » voyoit une troupe d'Européens placés à côté d'une » troupe de Maures ou d'Indiens. Or, ces figures-ci » ne peuvent être supposées toutes dans l'ombre que » par le moyen de quelque corps solide, qui les prive » de la clarté du grand jour; & cette privation, comme » on le voit dans la nature, ne leur fait jamais perdre leur » propre couleur. Il n'y a que dans les côtés où les reflets ne

» peuvent aller, que les couleurs se confondent, & qu'il » est permis de pousser ces bruns, autant qu'on le veut » ou qu'il est nécessaire pour l'effet général de la ma- » chine. »

Ce que M. de l'Argilière avoit encore plus de peine à comprendre, étoit de voir des Peintres d'une réputation établie, qui se servoient de ce repoussoir dans des sujets de grande composition, dont la scène se passoit en pleine campagne. Là, ces grandes masses ombrées ne peuvent cependant l'être que par un nuage. Tous les jours la nature nous offre cet accident, mais il ne produit pas les repoussoirs dont je parle.

Qui de nous ne se souvient pas combien il est éloigné de ce noir outré & égal; combien dans ces masses privées de lumière, les couleurs locales conservent leurs nuances & leurs variétés, & combien avec cela ces masses se détachent de celles qui sont éclairées par le grand jour, sans montrer rien qui nous oblige à les barbouiller & à les noircir, comme font ceux qui emploient le repoussoir? Ce n'est pas que je veuille dire qu'il ne puisse être employé quelquefois & fort à propos, parce que le fond en est de la nature, ainsi que de celui des autres effets; mais il faudroit en l'employant, la consulter exactement. Elle apprendroit à celui qui n'employe les repoussoirs que par routine, & d'un même noir d'un bout à l'autre, que par-tout où se trouvent les grands bruns, certainement se trouvent aussi les grands clairs, & que tout le reste se dégrade, mais avec des masses variées de couleurs.

Celui qui observe bien, n'auroit qu'à voir comment les bons Peintres Flamands s'y sont pris pour trouver des repoussoirs. Il connoîtroit bientôt que ce n'est qu'en

puisant dans cette source que j'indique ic , & qui donnera à ceux qui y ont recours, cette vérité & cette variété dont nous ne sommes peut-être pas assez jaloux. Ceux qui ne connoissent que ces repoussoirs tout noirs qu'on place sur les plans de devant, seroient bien étonnés sans doute, si on leur proposoit d'employer les plus grandes forces en brun sur le second plan.

C'est pourtant un effet qu'ils vérifieroient souvent, s'ils s'habituoient à lire la nature, & qui, pour avancer ou éloigner leurs objets, leur fourniroient des ressources infinies. Et comment? Par les effets de la lumière, qui donneront aux plans une gradation bien plus étendue qu'on n'en peut donner à ces plans qui sont comme entassés les uns sur les autres. En sorte que tel qui dans ces plans par échelons, ne sauroit où mettre le nombre des figures qu'il voudroit faire entrer dans sa composition, se trouveroit ici avoir de la place de reste.

J'ai vû nombre de fois dans la nature le grand effet que produit la masse brune placée sur le second plan. Je me souviens entr'autres d'un grand bâtiment qui étoit en opposition sur une futaie. Comme le tout étoit éclairé un peu par derrière, la masse de cette espèce de forêt étoit très-brune, & le bâtiment qui étoit privé de lumière, se détachoit dessus en reflets. Tout ce qui étoit sur ce devant ne tenoit en aucune façon de cette masse brune, & les grouppes qui étoient à portée de recevoir la lumière étoient d'un brillant admirable.

Dans l'exemple dont il s'agit ici, c'est un principe capital que lorsque cette force en brun est établie sur le second plan, tout ce qui se trouve sur le devant est clair & vague. Quand même les objets établis sur ce devant seroient supposés privés de lumière, ils ne doi-

vent participer en rien des forces qui ſe trouvent ſur le ſecond plan, & doivent, tout privés qu'ils ſeroient de lumière, faire maſſe deſſus en reflets & d'un ton ſubordonné. Ce qui n'exclud point pourtant l'emploi de certaines touches vigoureuſes, parce que, ne faiſant point maſſe, elles ne perceront jamais avec le fonds.

L'intelligence des maſſes eſt écrite dans toute la nature. Suivez-la avec attention; elle ne manquera en aucun temps de vous les montrer toutes déterminées.

C'eſt l'étude du monde la plus agréable & qui vous feroit le plus de bien.

Oui, je voudrois, quand vous auriez à faire un tableau dont la ſcène ſeroit en pleine campagne, que vous vous y portaſſiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail; qu'après avoir trouvé un aſpect ou un effet à peu près convenable à votre ſujet, vous vous miſſiez à en faire quelques bonnes études, tant par rapport à la forme & à la lumière, que pour la couleur; qu'ayant bien arrêté vos plans, vous miſſiez deſſus quelques figures dans les endroits où vous auriez deſſein de les placer dans votre compoſition, pour voir l'effet qu'elles y feroient & par la couleur & par leur grandeur.

Deux d'entre vous ou quelqu'un pris ſur les lieux peuvent remplir cet objet, parce que vingt figures ou une, c'eſt le même principe. J'eſpère que vous ſentez que, moyennant ces précautions, vous feriez des choſes au-deſſus de ce que l'on fait communément, & que vous acquerreriez un fonds d'intelligence qu'on ne peut eſpérer de trouver dans le ſimple raiſonnement. Sentez encore combien il vous eſt aiſé de faire cette proviſion de ſavoir par les facilités que vous offre la nature qui vous tend par-tout les bras.

Car elle ne vous eſt pas moins ſecourable dans les ſujets que vous avez à traiter ſur un fonds d'Architecture, & dans ceux dont l'action principale ſe doit paſſer dans un Temple, dans un Palais ou tout autre part. Elle ne vous préſente pas à la vérité ces édifices tout juſte comme il vous les faut; mais elle vous offre des moyens pour ſuppléer à ce qui manque, & ces moyens ſont les plus ſimples du monde.

Par exemple, la ſcène de votre tableau ſuppoſe-t-elle le dedans d'un Temple; entrez dans une Egliſe ancienne ou moderne, vieille ou neuve, ſuivant que l'exigera votre ſujet. Examinez bien l'effet que produiront les perſonnes que vous y trouverez, ſi elles ſont maſſes colorées contre l'Architecture, ou quel autre effet elles y feront; quel eſt celui qu'elles feront par rapport au ſol ou au pavé de l'Egliſe, ſuivant qu'il ſe trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croiſées. Faites bien attention à la lueur qui environne ces points de lumière, à la façon dont la lumière ſe dégrade, aux ombres de l'Architecture, par rapport à celles des figures, à ce que les différentes couleurs des habillemens font les unes contre les autres. Vous verrez preſque toujours toutes vos figures colorées contre les maſſes de l'Architecture. Elles ſe détacheront ſur le pavé en brun, & auront ſans équivoque l'air d'être debout ſur leur plan, & vous ne tomberez pas dans le défaut aſſez commun de les faire paroître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il eſt faux que des pieds bien éclairés ſe puiſſent trouver ſur un pavé ou ſur une terraſſe fort brune : quand même ils poſeroient ſur une étoffe noire, elle feroit maſſe claire avec eux, & ils n'en ſeroient détachés que par leur propre cou-

leur, mais avec cet accord que donne la lumière qui, frappant sur ces pieds, frapperoit également sur l'endroit où ils seroient posés.

Ce dernier principe fait encore bien le procès à ceux de nos jeunes Peintres qui cherchent à jetter de la poudre aux yeux par des effets de lumière hasardés, quoiqu'impossibles. Nous pouvons, je crois, mettre de ce nombre ceux qui dans une simple demi-figure, pour faire valoir un bout de tête, & faire briller un coup de clair sur le front & sur le menton, couvrent tout le reste de leur tableau d'un noir général. Rembrandt, quand il donnoit dans ces sortes d'effets, employoit un art infini pour les autoriser à peu près, ou du moins en rachetoit l'abus par de grandes beautés. Ceux qui les tentent sans avoir un certain fonds de ces principes, donnent dans un faux insoutenable. Ils tirent leur tête en avant par sa lumière, & par leur grand noir, ils enfoncent les épaules & le reste du corps au dedans & à une distance prodigieuse. Si le jour donne sur la tête en plein, il est difficile de présumer que le buste puisse être dans l'ombre; mais en le supposant même privé de lumière, il ne sauroit être d'un noir si outré, & doit nécessairement être de reflet; sinon il doit faire masse claire avec la tête, sauf à se ménager par les couleurs locales, les oppositions par lesquelles on la veut faire briller. Il n'y a que ces deux moyens pour la faire tenir ensemble avec le corps.

Lorsque j'ai dit que vos figures tiendront presque toujours leurs masses colorées contre vos fonds d'Architecture, c'est en raisonnant sur le pied de la pratique ordinaire, selon laquelle, comme vous savez, tout fonds d'Architecture est peint de couleur de pierre neuve, fût-

il composé de fabriques à demi dégradées & ruines. Si vous voulez avoir des figures qui soient opposées en clair sur leurs fonds, il faut aller voir de vieilles Architectures brunes, verdâtres, ou bleuâtres, elles vous guideront pour cette intelligence, comme feront les neuves pour l'intelligence opposée ; les clairs de vos figures soit ceux des chairs, soit ceux des draperies, se détacheront par leurs couleurs, & les ombres par leur force. Quand une fois vous aurez donné au tout un bon ton de couleur, tenant bien sa masse, vous la travaillerez comme vous voudrez, & pourvu que vous n'y fassiez pas de petites parties, votre effet est sûr.

Ainsi que je viens de vous l'insinuer, ces principes vont à tout; & si vous voulez bien être un peu soigneux à les appliquer, vous y trouverez partout votre compte. Si vous étudiez un fonds de paysage, faites la même chose que je viens de vous indiquer pour le fonds d'Architecture. Considérez d'après le naturel, l'effet que vos figures feront contre les arbres & contre les lointains; vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par souvenir, parce que c'est la lumière qui donne le ton vrai à tous les plans en général & à tous les objets en particulier.

En vous faisant une regle de cette conduite, vous éviterez bien des fautes où la simple pratique jette souvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons Maîtres, des objets éclairés contre un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fussent éclairés par un coup de soleil. Si ces Maîtres avoient consulté la nature, elle leur auroit fait voir que cet effet est tout à fait contraire à ceux qu'elle produit, elle leur auroit montré que tout objet, fût-il blanc, tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune,

quand il n'eſt pas éclairé du ſoleil, & que ce n'eſt que quand il l'eſt que les coups de lumière ſont clairs contre le ciel, & d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte cet objet, deviennent en même tems plus vaporeuſes, à meſure qu'il eſt plus élevé; & plus fortes, à meſure qu'il eſt plus proche de la terre.

Dans les objets qui ne ſont éclairés que du jour naturel, c'eſt-à-dire, ſans effet du ſoleil, comme par exemple, dans une figure étant debout, le haut eſt toujours plus fort dans ſes ombres, que ne l'eſt la partie d'en bas, parce que celle-ci eſt à portée de recevoir les reflets du pavé & du terrein, dont l'effet diminue à meſure qu'il s'éloigne de ſa cauſe, & fait place à des maſſes qui montent en bruniſſant toujours. Souvenez-vous bien de ce dernier point d'intelligence; car il eſt d'un uſage univerſel. En le ſuivant, votre figure paroitra être réellement debout : en la négligeant, elle aura ſouvent l'air de tomber à la renverſe. Ce défaut eſt bien plus commun qu'on ne le croit, & même aſſez peu apperçu. Adreſſez-vous ſouvent à la nature, vous ne tomberez jamais dans ces inconvéniens.

C'eſt encore l'exacte contemplation de la nature, qui vous apprendra à ne point faire porter à vos figures, ſoit ſur le terrein, ou ſur quelqu'autre corps, de grandes ombres de même longueur, & toujours auſſi brunes ſur leur fin qu'à leur commencement; car pour la longueur des ombres, vous ſentez qu'elle ſe doit régler par le point d'où l'on fait partir la lumière. Si le jour vient de haut, l'ombre doit être courte : ſi la lumière eſt baſſe, l'ombre doit être allongée. C'eſt une attention qu'il faut avoir plus particulièrement dans les ſujets dont la ſcène eſt en plein air, & qui indiquent déterminément

certaines parties du jour. La lumière du midi, se doit caractériser par les ombres courtes, celle du matin ou du soir, par les ombres longues; & quant au ton trop égal, que plusieurs leur donnent d'un bout à l'autre, vous verrez dans la nature qu'elles ne sont très-fortes que contre ce qui est posé à terre: qu'immédiatement après, elles commencent à se dégrader, ce qu'elles continuent de faire insensiblement & jusqu'au bout, à cause de la lueur qui règne par-tout où il fait jour.

Principe qui a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec une distinction cependant, que cette dégradation est beaucoup moins marquée dans les ombres des objets qui sont éclairés par le soleil.

Toutes ces choses, encore une fois, veulent être vues dans la nature, pour être rendues avec cette justesse qu'on aime tant à trouver dans un bon ouvrage. Elles ne peuvent être suppléés par la pratique, quelque rompu qu'on y soit, que fort imparfaitement. Vous le voyez dans certains paysages qu'on reconnoît aisément avoir été faits d'après nature, mais où les figures sont comme postiches, parce que le Peintre les y a ajoutées dans son cabinet. Si en peignant les terrasses, il avoit eu l'attention de les placer & de les voir dessus, il leur auroit donné leur ton juste, & à leurs ombres la force & la longueur marquées par la nature. On a beau faire, je ne cesserai de le repéter, la réminiscence ne donne jamais ces vérités exactes, qui font la perfection de l'Art; on ne la peut attendre que d'un examen continuel de la nature: si l'on vouloit bien s'attacher à l'épier soigneusement dans tous ses effets, l'on feroit des choses surprenantes, & d'une vérité à tromper.

Je finirai par dire un mot d'une autre pratique,

que M. de l'Argilière regardoit comme très-défectueuse, c'eſt celle que pluſieurs Maitres de ſon temps ſuivoient, pour mettre enſemble des objets qui dans leurs tableaux devoient occuper différens plans, & faire oppoſition les uns contre les autres. Ce qu'il trouvoit à redire dans la façon de faire de ces Maitres, étoit qu'en leur voyant prendre le modèle, pour peindre d'après, les figures qu'ils vouloient mettre, ſoit ſur leur premier plan, ou ſur le ſecond, ou même ſur le troiſième, ils les poſoient toujours devant eux à la même diſtance.

Le premier inconvénient qui arrivoit de là, étoit qu'ils voyoient toujours leur modèle éclairé du même ton; mais ils remédioient à cela, en le colorant par eſtime, ſuivant l'idée qu'ils avoient de la gradation qu'ils vouloient donner à leurs tableaux, ou pour mieux dire, ils croyoient y remédier. Car il eſt aiſé de concevoir que cette eſtime n'étoit pas toujours aſſez juſte, pour n'être pas ſujette à mécompte. Quand cela arrivoit, & qu'une figure, placée dans l'éloignement, ſe trouvoit trop ardente de coloris, ou trop griſe, ſuivant le préjugé où l'on étoit, l'on diſoit de ſang-froid: *je vais éteindre un peu*, ou *je vais réveiller un peu cette figure*; & comme c'étoit ordinairement par le premier de ces deux défauts qu'elle péchoit pour avoir été vue de trop près, on ſe mettoit à la ſalir par quelque teinte griſâtre, dont on la glaçoit: cela fait, on étoit content de ſoi, & l'on ſe perſuadoit de l'avoir miſe dans ſon vrai ton; mais ceux dont les yeux étoient accoutumés à comparer la couleur des objets par rapport à leurs diſtances, & à chercher cette couleur dans la nature, étoient fort loin d'en juger de même. Ils ne ſe ſouvenoient point d'avoir vu dans la nature de ces mauvaiſes couleurs griſes

ou violettes, qu'ils voyoient employer ainsi pour enfoncer les objets du tableau. Ils se rappelloient au contraire ces couleurs fuyantes, si douces, si agréables, si participantes de l'air ; couleurs qui ne se peuvent décrire & qu'on ne peut bien apprendre à connoître que par cette étude de comparaison à laquelle vous voyez que mon sujet me ramène toujours; & comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? Rien de plus aisé. C'est en posant deux modèles à une distance convenable pour évaluer au juste la véritable couleur de l'un & de l'autre, & en vous accoûtumant de voir les autres objets de la nature dans le même esprit. Et voilà le grand secret de cette perspective aërienne, qui n'est pas moins essentielle pour la perfection de notre Art, que ne l'est la perspective qui ne regarde que le trait.

Le second inconvénient qui nait de cette pratique, est que cette manière de voir le modèle à distance pareille, à quelque plan que soit dessinée la figure qu'on peint d'après, donne lieu à un travail trop égal & trop prononcé par-tout; l'éloignement des objets en efface à nos yeux tous les petits détails, & cet effet ne le caractérise guère moins que l'affoiblissement de la couleur. Or en imitant le naturel, de trop près, il n'est presque pas possible de lui donner cet air vague & flou que lui donne le volume d'air qui est entre nous & lui, quand nous le voyons de loin. C'est donc encore une raison, qui décide que pour le bien voir, il ne faut pas trop l'approcher.

Que de choses n'y auroit-il pas à dire encore sur cette matiere, si l'on vouloit la suivre dans toutes ses parties! Mais il est tems que je m'arrête. Je crains même d'avoir trop abusé déjà de la patience de cette illustre

Compagnie, en parlant devant elle si longuement de choses qu'elle sait mieux que moi; mais je compte sur ses bontés. Elle m'en a donné des marques si touchantes, que je me regarderois comme un ingrat si je pensois autrement. Je suis sûr avec cela qu'elle prendra en bonne part ce que mon amour pour l'avancement de nos jeunes gens m'a fait faire ici. Elle ne les aime pas moins que moi. Elle les regarde comme ses plus chères espérances & les objets de ses plus tendres soins. Elle ne leur demande, pour tout retour, que la docilité & l'application nécessaire pour en faire des hommes d'un mérite distingué, dignes des graces que notre auguste protecteur répand avec tant d'abondance sur eux. Jeunesse qui m'écoutez, donnez-nous la satisfaction de nous prouver votre parfaite reconnoissance par vos succès.

RÉPONSE

AU PRÉCÉDENT DISCOURS,

Par M. Coypel, Directeur de l'Académie.

MONSIEUR,

L'OUVRAGE que vous venez de me communiquer, fait connoître en vous trois choses également estimables & très-difficiles à rencontrer, même séparément. Nous sommes frappés de la solidité de vos principes; nous ne pouvons assez louer la générosité avec laquelle vous nous faites part de vos plus profondes méditations; & vous avez attendri par ce sentiment de reconnoissance si digne & si rare, qui vous porte à renvoyer à votre illustre Maître, tout l'honneur que dans ce moment, vous devez au moins partager avec lui.

Pour profiter, Monſieur, comme vous avez fait, des leçons de cet excellent homme, il ne ſuffiſoit pas de la docilité avec laquelle vous les écoutiez; il falloit, pour en connoître tout le prix, ce goût & cette conception vive & facile, que le ciel n'accorde pas à tous. Il falloit enfin être né pour devenir un jour ce que vous êtes.

Je le redis encore, Monſieur, votre Diſſertation eſt à la fois l'ouvrage d'un Peintre conſommé dans ſon Art, d'un Académicien zélé, & qui plus eſt encore, d'un galant homme. Elle inſtruit non-ſeulement nos Elèves des moyens qu'ils doivent employer, pour mériter de nous ſuccéder un jour; mais auſſi de ce qu'ils auront à faire, s'ils veulent reconnoître les ſoins que nous prenons pour leur avancement.

Je plaindrois celui d'entr'eux qui vous auroit écouté, ſans être échauffé du deſir de mettre en pratique ce que vous venez de dire ſur notre Art, & je le mépriſerois ſi vous ayant entendu parler du célèbre M. de Largiliere, il ne ſentoit pas à quel point nous nous honorons nous-mêmes, en publiant ce que nous devons à ceux qui nous ont formés.

Nous eſpérons, Monſieur, que vous ne vous en tiendrez pas là & que vous voudrez bien mettre en ordre d'autres idées qui ſont éparſes dans votre porte-feuille. Vous n'avez plus à vous défendre ſur le peu d'habitude où vous êtes de coucher vos idées par écrit. Vous venez de nous prouver que Deſpréaux a eu grande raiſon de dire dans ſon Art Poëtique:

» Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
» Et les mots, pour le dire, arrivent aiſément. »

1749.

EXTRAIT DES REGISTRES de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture.

Aujourd'hui 7 Juin, l'Académie s'étant assemblée pour les Conférences, M. Oudry, Professeur, les a ouvertes par la lecture d'une Dissertation sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Cet Ouvrage, qui renferme d'excellens principes sur la partie du Coloris & sur celle de l'intelligence des masses, a été goûté unanimement par la Compagnie, qui en a remercié l'Auteur par un Discours que M. Coypel lui a adressé, lequel sera couché sur le Registre à la suite de la présente délibération.

CONFÉRENCE SUR LA LUMIÈRE,

Lue pour la première fois, par J. H. BOURDON, dans l'Assemblée de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, tenue le 9 Février 1669.

MESSIEURS,

Les remarques que je vous ai communiquées & que m'ont fourni les deux admirables tableaux de Carrache

& de M. Pouſſin, dont je m'étois chargé de vous faire le rapport, ne vous auront peut-être pas ſatisfaits auſſi pleinement que je l'aurois deſiré, & que la matière le comporte. Vous ſavez cependant que je n'ambitionne rien tant que de vous être agréable; & pour vous en donner des preuves plus complettes, je ſuis réſolu, quelques difficultés que j'y enviſage, de me frayer une route différente de celle dans laquelle vous m'avez vu marcher juſqu'à préſent. Au lieu de choiſir, ſuivant l'uſage ordinaire, quelques tableaux du cabinet du Roi, pour ſujet de cette Conférence, ce qui m'abrégeroit bien du travail, je vous demanderai la permiſſion de revenir ſur mes précédentes obſervations. J'ai deſſein de les étendre, & je ſens qu'on le peut. Je ne vous promets pas de vous donner quelque choſe de complet, mais je tâcherai du moins, en vous propoſant mes idées, de les rendre de quelqu'utilité pour la pratique d'un Art qui embraſſe la nature toute entière, & ſur lequel on ne peut trop réfléchir.

Si mes deux dernières Conférences vous ſont encore préſentes à l'eſprit, vous devez vous rappeller que les obſervations qu'elles renferment étoient partagées en ſix parties, & que ces obſervations, relatives à l'examen que je faiſois de chaque tableau, répondoient à autant de points capitaux de la Peinture : la Lumière, la Compoſition, le Trait, l'Expreſſion, la Couleur & l'Harmonie. Je ne changerai rien à cette diſtribution : tous ces points, je compte les reprendre l'un après l'autre, & les diſcuter ſéparément, & ſuivant ce plan, je traiterai de la Lumière dans ce diſcours.

Ce ſera de celle qui émane du Soleil & qui produit le jour; car pour celle qui, par le ſecours de la

flamme, dissipe l'obscurité, & fait disparoître les ombres de la nuit, il n'en sera point question. La Lumière dont j'entreprends de vous parler, change à chaque instant. En passant par différens dégrés, elle éprouve diverses modifications, selon que le Soleil darde plus ou moins vivement ses rayons sur les objets qu'il éclaire, & ce sont ces effets que j'ai résolu d'examiner & d'approfondir. Je suivrai la Lumière dans tous ses passages, & je diviserai pour cela le jour en six parties. Je le prendrai au moment que la lumière ne fait que commencer à poindre, qui est ce qu'on appelle *l'aube du jour.* Je ferai voir ensuite le soleil se levant, & cet Astre, devenu plus brillant, quitter l'horizon, & après être parvenu au milieu de sa course, descendre pour se coucher & disparoître.

La Lumière qui luit dans ces six instans du jour, varie dans ses effets à chacun de ces instans, & à chaque fois, elle prend un caractère particulier & distinctif qu'apperçoit aisément quelqu'un qui apporte à sa contemplation des yeux de Peintre. Si après cela, on veut la considérer dans un esprit philosophique, peut-être trouvera-t-on que ces différents modèles de lumière sont autant d'agens qui influent sur l'ame & qui l'affectent de mouvemens & de desirs divers, à proportion que la lumière accroît ou diminue de force.

Je ne sçai si cette idée vous plaît, mais toute extraordinaire qu'elle puisse vous paroître, loin de la rejetter, je suis tenté de vous exposer ce que les diverses impressions que la Lumière fait sur l'ame, me laissent imaginer. Je vais hasarder de vous en tracer le tableau. La Nature n'est point encore animée, lorsque le jour commence à poindre, & je vois régner de tous côtés

côtés un silence profond : ce sera le lot de cette première heure du jour. Une douce joie s'empare des esprits au lever du soleil. L'heure qui vient ensuite appelle les hommes au travail; bientôt les ardeurs brûlantes du Soleil de midi, en abattant les corps, les invitent à prendre du repos, des bras duquel ils ne sortent que pour se livrer le reste de la journée à des plaisirs tumultueux, & à ceux-ci succèdent les plaisirs paisibles, qu'on commence à goûter au moment de la cessation des travaux & à la chûte du jour.

Je ne suis pas assez plein de mon opinion, pour exiger, MESSIEURS, que cette progression systématique d'idées soit adoptée dans toute son étendue. J'avoue qu'elle pèche peut-être par trop de singularité, & je suis le premier à en reconnoître le foible; mais du moins faut-il m'accorder qu'un Peintre jaloux de montrer de l'esprit & de mettre du sentiment dans ses productions, peut & doit en tirer parti, quand cela ne serviroit qu'à lui suggérer les moyens de diversifier souvent les effets de ses lumières, qu'à lui en mieux faire sentir le besoin, ainsi que les désagrémens de la monotonie ennuyeuse que causent la répétition & l'emploi trop réitéré d'une meme espèce de lumière.

Car voilà ce qui se passe tous les jours sous nos yeux. Un Peintre a-t'il réussi à bien exprimer un certain effet de lumière, il s'y complait, il en contracte l'habitude & il s'en fait une manière à laquelle il demeure constamment attaché & qu'il ne quitte plus. Voyez, par exemple, le Bassan, personne n'a mieux peint que lui l'aube du jour: personne aussi ne l'a répétée plus souvent. Il n'est presqu'aucun de ses tableaux qui ne soit éclairé d'une lumière naissante, venant de l'horison; & il en faut

convenir; tout précieux que ſoient ſes ouvrages, cette répétition y met une ſorte d'uniformité qui déplaît. Le Caravage s'eſt vu applaudi, parce qu'avant lui, aucun Peintre n'avoit repréſenté avec autant de vérité, des lumières qui, perçant dans des lieux obſcurs & ténébreux, & y tombant à plomb ſur les corps qu'elles y rencontrent, produiſent ſur ces objets de grandes ombres & de grands clairs qui les font paroître avec une force, une vigueur & un relief ſurprenans; & depuis cette acquiſition nuiſible, ce maître appauvri n'a plus ſu peindre des figures en plein air & n'a pas même cru qu'on le dût faire. A ces noms illuſtres, j'en pourrois joindre d'autres qui ne ſeroient pas moins impoſans; mais croyez qu'aucune de ces autorités ne feroit l'excuſe des Artiſtes qui, trop peu ſur leurs gardes, ſe laiſſeroient emporter à une pratique auſſi dangereuſe.

L'erreur pour être couverte d'un grand nom n'en demeure pas moins une erreur; & toute uniformité, toute répétition d'idée eſt un vice. Il accuſe dans celuiqui s'en rend coupable, une diſette & une ſtérilité de génie, que ne montrent point les ouvrages du Titien, ceux des Carraches & de leurs ſavans élèves, & ſurtout ceux de M. Pouſſin qui, s'il m'eſt permis de dire ce que j'en penſe, a connu & pratiqué les règles de ſon art, mieux qu'aucun Peintre. On ne voit point que ces habiles gens aient épouſé un goût & une manière particulière; ils ſe ſont remplis de tous les goûts & de toutes les manières, & n'en ont imité aucune ſervilement. La nature a été leur unique guide: plus il l'ont étudiée, plus ils ont fait l'expérience qu'elle varioit perpétuellement dans ſes effets, & à ſon exemple, ils ſe ſont pareillement attachés à diverſifier les effets de la lumière dans

leurs tableaux. Belle leçon pour nos élèves, qui, s'ils s'y rendent dociles, leur servira d'un puissant préservatif contre cette pente naturelle, ou, pour mieux dire, contre la paresse & l'indolence qui nous portent trop volontiers à imiter, sans y rien mettre du nôtre, ce que nous avons vu pratiquer avec succès par nos prédécesseurs & qui, nous empêchant de nous élever, nous fait demeurer pour toujours dans une humiliante médiocrité.

Ne perdons point de vue, Messieurs, l'importante vérité que je viens de mettre sous vos yeux. Mais ce n'est pas assez d'avoir fait connoitre au Peintre qui veut plaire la nécessité de varier ses lumières, il faut lui montrer encore que la lumière fait partie du sujet qu'il doit traiter & que conséquemment il doit, avant toutes choses, commencer par examiner dans quelle partie du jour & sous quel ciel la chose qui constitue son sujet a dû se passer. Il ne peut se refuser de se conformer à l'Histoire, si elle lui prescrit quelque chose d'essentiel & de particulier à cet égard; mais si elle lui laisse le champ libre, il n'en sera que plus circonspect & plus attentif à garder les convenances; il jugera par lui-même de l'heure & du moment qui seront les plus propres & les plus vraisemblables, ainsi que de l'intérêt que peut jetter dans sa composition une lumière produisant un des effets que je vais parcourir.

L'Aube du jour.

Je suppose qu'un Peintre eût à représenter quelqu'attaque ou quelque surprise de ville, qu'il eût à exprimer le commencement d'une bataille, il pourroit alors faire choix de l'Aube du jour, parce que c'est assez ordinairement à cette heure que se méditent & s'exécutent ces

expéditions. La ville de Jéricho, celle de Haï, toutes deux forcées par Josué à la pointe du jour, la fameuse bataille d'Actium & beaucoup d'autres qui ont commencé avec le jour, vous diront que le choix de cette heure est convenable & ne répugne point à la vérité. Mais est-il besoin de fournir au Peintre qui ne seroit pas encore bien persuadé, un exemple du bon effet que produit en ces occasions, sur une multitude de figures qu'il faut démêler & auxquelles il est nécessaire d'assigner différens plans pour éviter trop de confusion, une lumière qui frise la surface de la terre & qui, à peine sortie de l'horison, frappe doucement sur les corps & laisse dans l'ombre ou la demie-teinte ceux de ces corps qui sont interposés entre elle & l'œil du spectateur? Qu'il consulte M. le Brun & qu'il admire le bon emploi que cet habile homme a fait de cette lumière, dans le merveilleux tableau qu'il vient de mettre au jour &, dans lequel il a représenté Alexandre victorieux de Darius dans les campagnes d'Arbelles; qu'il apprenne à s'en servir heureusement comme lui, pour former ses grouppes & les détacher les uns des autres.

Si je voulois faire parler la Poësie, elle vous diroit que cette première heure a favorisé plus d'une fois les desseins des amans. Ce fut à son lever que l'Aurore enleva Céphale & le ravit à Procris. Le soleil ne paroissoit pas encore, lorsque Pâris arracha Helene d'entre les bras de Ménélas; & si vous traitez ces sujets ou d'autres semblables, ne leur cherchez point une autre heure du jour. Elle paroît encore très-convenable pour des sujets de chasse. Avez-vous à nous faire voir Adonis se séparant de Vénus pour s'enfoncer dans les forêts, ou Meléagre allant à la poursuite du sanglier de Calydon? Je vous

conſeille de les faire partir avant que le ſoleil ſe ſoit montré. Je ne poufferai pas plus loin ces indications; mais ſouvenez-vous, je vous prie, que lorſque j'ai caractériſé les ſix principales heures du jour, j'ai attribué à celle-ci le caractère du ſilence, & ç'en eſt aſſez pour vous mettre ſur la voie.

Je dois préſentement vous tracer un léger crayon des effets de la lumière dans ce premier inſtant du jour; elle n'a pas encore acquis à beaucoup près toute ſa vivacité & elle n'en met que plus de douceur dans tout ce qu'elle éclaire. Si je ne devois pas vous en parler, lorſque je traiterai l'article des COULEURS, je vous ferois obſerver combien les objets gagnent à être ainſi éclairés. L'Aurore qui colore agréablement les extrémités de tous les corps, ne fait que commencer à diſſiper les ténèbres de la nuit, & l'air continue à être chargé de vapeurs & d'un brouillard qui laiſſe les corps dans une eſpèce d'indéciſion, à proportion qu'ils s'éloignent de l'œil. Si, dans certains jours, les vapeurs ſont moins denſes, les objets ſeront plus diſtincts; d'un autre côté, comme le ſoleil ne s'eſt pas encore montré, les ombres ne peuvent pas être fort ſenſibles. Tous les corps doivent participer de la fraicheur de l'air & demeurer tous dans une eſpèce de demi-teinte. A l'égard du ciel, qui eſt la partie la plus caractériſante, il ne doit pas être chargé de beaucoup de nuages; & s'il y en a, ils ne ſeront lumineux que ſur leurs bords. Le fond ou l'azur du ciel doit auſſi tirer un peu ſur l'obſcur, obſervant dans les parties qui ſeront plus voiſines de l'horizon, que cet azur prenne un ton plus clair, afin que le ciel faſſe mieux la voûte, & parce que c'eſt de cet endroit que vient la lumière naiſſante; elle y doit être raſſemblée toute

entière & le ciel s'y colorer d'un incarnat vermeil ; qui s'étendant parallèlement à l'horizon, formera, jusqu'à une certaine élévation, des bandes alternativement dorées & alternativement argentines, qui diminueront de vivacité à proportion qu'elles s'éloigneront du point d'où part la lumière. Cette description n'est point à moi : c'est un tableau du Bassan qui me la fournit.

Le Lever du Soleil.

Le lever du Soleil suit de près celui de l'Aurore & bientôt la Nature s'embellit de couleurs vives & brillantes que l'astre du jour amène & fait éclore ; la joie renaît, tous les êtres en paroissent pénétrés. Le soleil lance ses premiers rayons sur les nuées, sur le sommet des montagnes & sur la cime des plus grands arbres ; il en illumine principalement les contours par des éclats de lumière, dans les parties qui sont tournées vers lui, & ces objets, qui, sans ce secours, resteroient entièrement dans la demi-teinte, s'en dessinent & s'en détachent mieux sur un beau ciel ; car je suppose, & il est rare que le ciel ne soit pas serein, lorsque le soleil se montre, la lumière de cet astre naissant opère de la même manière sur les fabriques, sur les terreins, & généralement sur tous les corps sur lesquels elle se répand, elle en frappe vivement les arrêtes & les bords, les colore, & en même-temps elle produit dans tout ce qui forme angle rentrant, des ombres que leur allongement rend à cette heure plus sensibles & qui marquent par conséquent plus distinctement les saillies & les différens plans de tous ces objets.

A ce détail, il vous est aisé de vous appercevoir que dans ce moment j'ai principalement en vue les

Payſages, que je veux vous y faire obſerver l'heureux effet d'un Soleil levant; & il n'eſt point douteux que de toutes les lumières, il n'en eſt point qui ſoient auſſi favorables que celle-ci à ce genre de tableaux. Je vous ai parlé de plans, & je crois pouvoir aſſurer encore qu'aucune ſorte de lumière ne les fait mieux reſſentir. Le Soleil, n'ayant pas encore abandonné les bords de l'horizon, jette ſes traits de lumière, de façon que, dirigés parallèlement à la ſurface du terrein, quand il eſt uni, ils ſe répandent ſur les parties de ce terrein qu'ils peuvent éclairer ſans obſtacle; tandis que celles où ils ne peuvent pénétrer, demeurent privées de lumière; & ces oppoſitions alternatives de lumières & d'ombres, bien ménagées, allongent un terrein, en deſſinent les plans & les inégalités, & mettent une diſtance immenſe entre l'œil du ſpectateur & le fond du tableau.

Pour vous mieux faire appercevoir ce que je veux vous exprimer, ſouffrez que je vous propoſe l'examen des payſages de Paul Bril, qui me ſemble avoir merveilleuſement bien entendu l'art de diſtribuer ſa lumiére pour la diſtinction de ſes plans. Permettez-moi auſſi de vous nommer un autre Peintre de Payſages que j'ai connu autrefois à Rome, & qui a ſi bien peint les effets du Soleil levant, c'eſt Claude Le Lorrain: ſes tableaux ſont des images parfaites de la nature; on y voit luire le ſoleil; & ce qui eſt admirable & qui n'eſt guère qu'à lui, c'eſt à travers une vapeur, un brouillard léger que cet aſtre lumineux n'a pas encore tout-à-fait diſſipé, & qui en modérant la vivacité de ſa lumière, conſerve dans le tableau une fraicheur délicieuſe.

Mais pour ne point quitter les Peintres d'Hiſtoire, celui de tous qui paroit avoir connu le mieux les effets de

la lumière d'un ſoleil naiſſant & en avoir fait une application plus juſte & plus judicieuſe dans ſes tableaux, c'eſt, ſans contredit, M. Pouſſin. Je crois l'avoir ſuffiſamment établi, lorſque je vous ai fait la deſcription & l'analyſe de ſon excellent tableau de la guériſon des Aveugles. Auſſi après l'étude de la Nature même, celle des ouvrages de cet habile homme eſt, à mon avis, la plus utile & la plus néceſſaire. Je voudrois qu'on s'accoûtumât à penſer comme lui, qu'on apprît à ſon école à éclairer ſes tableaux avec deſſein, & qu'à ſon imitation, on réſervât la lumière d'un ſoleil levant pour des ſujets ſuſceptibles de cette même joie, qu'inſpire l'arrivée du ſoleil, tels que le ſujet de Moyſe ſauvé, de S. Jean baptiſant dans les eaux du Jourdain, exemples ſenſibles, que j'emprunte avec plaiſir des propres ouvrages de ce grand Peintre & qui vous conduiront, vous en avez beſoin, à la découverte d'une infinité d'autres ſujets de même caractère.

Le Matin.

Il arrive aſſez fréquemment qu'avant que le Soleil parvienne au milieu de ſa courſe, le ciel ſe trouble & ſe charge de nuages épais qui ſe réſolvent bientôt en pluie, que les vents grondent & qu'ils excitent des orages & des tempêtes. Le Soleil ſe retire alors; l'air épaiſſi & le ciel couvert empêchent ſes rayons de percer, & les objets qu'il auroit dû éclairer, demeurant dans une ombre preſque totale, ſont prêts à ſe confondre & prennent un ton morne & lugubre. Ce dérangement dans le ciel, que je place le matin, quoique je n'ignore pas que le même accident ne puiſſe arriver dans toute autre partie de la journée, eſt très-difficile à bien exprimer, Ce n'eſt

pas le tems qui offre de plus agréables effets; mais comme rien de tout ce que la nature présente ne doit être rejetté, ni ne doit être indifférent à un Peintre qui aime son Art, un tel Artiste ne doit pas négliger de se rendre familiers, par une contemplation méditée, les accidens que souffre alors la lumière; il aura assez d'occasions d'en faire usage; car s'il avoit à traiter quelque sujet qui tendit à la tristesse, il seroit aussi absurde que ridicule de choisir un tems pur & serein; l'un contrarieroit l'autre, & vous pouvez vous rappeller les éloges que j'ai cru devoir donner au Carrache, pour avoir supposé un ciel couvert & ténébreux dans la représentation de son Martyre de Saint Etienne, qui, au moyen de cet incident, en est devenue plus touchante. Soyez persuadés que tout sujet destiné à inspirer de l'horreur, ou à maintenir dans l'affliction, doit être, autant qu'il est possible, privé d'une lumière vive & brillante; il fera plus d'impression sur e spectateur & ira plus sûrement à son but.

Le Midi.

A l'heure de midi, le Soleil est dans sa plus grande force & brille de tout son éclat; les yeux éblouis n'en peuvent supporter la vue; & puisque cet astre tout de feu se refuse à nos regards dans la nature, un Peintre pourroit-il sans témérité oser entreprendre de le représenter en cet état dans un tableau? Non, il y auroit de l'imprudence. J'ajouterai qu'il faut bien se garder de rien peindre qu'on puisse arguer de faux, & certainement il n'y a aucune couleur sur la palette qui puisse rendre la plus grande splendeur de l'astre du jour. Le meilleur est d'éviter ce qui est au-dessus de ses facultés, & j'applaudis à un Artiste intelligent qui, obligé

de traiter un événement qui se sera passé à cette heure du jour, & ne voulant point blesser le costume, auroit la sage précaution de cacher dans son tableau le soleil, qui se contenteroit d'indiquer cet astre par quelques rayons échappés, & qui interposeroit au-devant, sans qu'il y parût de l'affectation, des nuages, des arbres, des montagnes, des fabriques ou d'autres semblables corps. Indépendamment de cet expédient, fruit de l'Art, la Nature en offre un autre qui détermine suffisamment le milieu du jour, s'il est nécessaire de le faire sentir dans un ouvrage ; car à cette heure, le soleil tombant à plomb sur les corps, fait qu'ils ne portent point d'ombres sur eux-mêmes ; & si l'on y prête attention, la grande vivacité de la lumière fait encore que les couleurs même les plus ardentes ont pour lors beaucoup moins d'éclat que dans les heures où la lumière est plus tempérée.

Aussi un Peintre, qui doit avoir pour règle constante de ne jamais s'écarter de celles que lui prescrit la Nature, seroit-il fort répréhensible, si la lumière de l'heure de midi lui ayant été donnée pour celle qui doit éclairer un de ses tableaux, il employoit dans les figures & dans les autres objets qu'il feroit servir à sa composition, des couleurs entières & tranchantes, qui non-seulement voudroient le disputer à celle du soleil ? mais qui sembleroient même avoir dessein de l'éclipser. S'il a véritablement à cœur de se rendre un parfait imitateur de l'effet naturel & de laisser briller la lumière que donne le Soleil, ses couleurs doivent être rompues, sans quoi il peut être assuré que les objets sortiront du ton qui leur appartient : & c'est ici une des grandes difficultés de la Peinture, d'autant plus que le Peintre manque de secours, le soleil de midi ne fournissant point, comme

dans les autres heures du jour, de ces grandes masses & de ces accidens de lumière qui ont tant de pouvoir sur les corps, pour les détacher les uns des autres & les faire paroître isolés. Chaque objet dans cet instant du jour a sa lumière particulière & son ombre qui ne porte point sur les objets voisins, ce qui nuit beaucoup à la formation des grouppes. Voilà aussi pourquoi la lumière de midi seroit celle dont je conseillerois le moins de faire usage; & dans le cas qu'un Peintre ne pourroit pas s'en dispenser, je ne voudrois pas qu'il mît dans son ordonnance un trop grand nombre de figures. Quant aux sujets qui paroissent cadrer davantage avec cette lumière, j'incline toujours pour des actions de repos. Par exemple, Jesus-Christ s'entretenant avec la Samaritaine, Abraham recevant les Anges & les invitant à se reposer sous ses tabernacles, & si vous me permettez d'en proposer un tiré de mes propres ouvrages & qui me semble avoir eu quelque succès: Jésus-Christ parlant à ses Disciples qui cueillent des épics de bled un jour de Sabat.

L'Après - Midi.

Comme le tems a essuyé de grandes variations avant l'heure de midi, il continue quelquefois d'en éprouver lorsque cette heure est passée, & même de beaucoup plus considérables, surtout dans la saison de l'Eté. Le Soleil est plus ardent l'après-midi que le matin, & plus il est dans sa force, plus le ciel est prompt à s'enflammer. Il arrive assez fréquemment que dans un tems de chaleur, les nuées s'assemblent, se grouppent, s'amoncèlent d'une façon singulière; le Soleil s'y peint & les dore admirablement; elles prennent des couleurs d'un brillant étonnant. Il ne faut pas manquer ces beaux &

heureux effets qui enrichiſſent un tableau, & qui le rendent extrêmement lumineux ; mais s'il a plu & que le Soleil reparoiſſe, toute la nature ſe revêt de couleurs dont il ſemble qu'elle avoit négligé juſqu'alors de ſe parer, & c'eſt un nouveau ſpectacle qui mérite toute l'attention d'un Peintre. La lumière venant à frapper ſur tous les objets qui s'offrent à notre vue, & les trouvant encore humides & chargés de gouttes d'eau, elle en fait autant de miroirs ſéparés, dans leſquels les couleurs des objets voiſins ſe mirent & ſe multiplient, & acquièrent une force & une vigueur qu'on ne leur connoiſſoit point auparavant.

Cette partie du jour eſt celle qui met plus à l'aiſe un Peintre ingénieux & qui lui permet plus de libertés ; il peut ordonner, arranger ſon ciel & ſes lumières comme il lui plaît ; il peut monter les dernières au point qu'il jugera néceſſaire pour le meilleur effet de ſon tableau, faire partir la lumière par grands éclats, qui portant un jour très-lumineux dans les endroits où il en ſera beſoin, y occaſionneront des ombres tout auſſi fières ; & il arrivera de-là que les reflets qui ſe répandront ſur tous les entours des corps ainſi éclairés, devenant plus ſenſibles, le tableau dans ſa totalité redoublera de force & de vigueur. Remarquez auſſi que cette lumière eſt celle dont tous les grands Coloriſtes ont fait un plus fréquent emploi ; c'eſt elle qui anime ces admirables Bacchanales qui ont fait tant d'honneur au Titien ; & à en juger par le ſuccès, on ne peut guères ſe refuſer de la regarder comme conſacrée à ces ſortes de ſujets bruyans. De tous les effets de lumière, aucun ne me piqueroit davantage ; mais après ce que j'ai conſeillé, il ne me conviendroit pas de montrer de la prédilection

pour une ſorte de lumière plutôt que pour une autre. Je dois au contraire continuer de ſoutenir que la beauté du génie dépend autant de la façon dont un Peintre diverſifie ſes lumières, que de la variété qu'il met dans la diſtribution de ſes figures.

Le Soleil Couchant.

Ne ſoyez plus ſurpris après cela de me voir ſi vif, quand il faut recommander à tous ceux qui marchent dans la carrière de la Peinture, & ſurtout aux jeunes gens qui y mettent le pied, de ſuivre le progrès de la lumière dans tous ſes inſtans. Il me reſte à vous en faire encore appercevoir un, c'eſt celui qui ſe fait ſentir lors du paſſage du jour à la nuit, ou, ſi vous l'aimez mieux, l'heure à laquelle le Soleil ſe couche; l'horiſon paroît alors preſque tout en feu, la lumière qui en ſort & tout ce qui ſe rencontre ſur ſon paſſage & qu'elle touche, participe de cette couleur de feu. Dans certains tems même, ceux, par exemple, qui promettent du vent pour le jour ſuivant, le ciel, dans la partie qui touche à l'horiſon, eſt preſque rouge ou d'un orangé fort vif; on voit quelquefois les nuages ſe charger d'une couleur violette, dans les parties qui ſont en oppoſition avec le Soleil.

Plus ces accidens ſont biſarres, plus il eſt néceſſaire d'en prendre des notes; & comme ils ne ſont que momentanés, il faut être prompt à les copier tels qu'ils ſe montrent, non pas cependant pour les employer, ſans y rien changer; car quelque fidèle que ſoit la repréſentation d'une choſe qu'on aura vue dans la nature, ſi, dans ſa ſingularité, elle s'éloigne trop de la vraiſemblance, inutilement voudra-t-on la faire recevoir pour vraie; c'eſt de plus un des grands principes, qu'il ne faut rien outrer,

ſez les matières, il y eût porté cet eſprit d'invention qui le ſuivoit dans toutes ſes opérations, & vous pouviez du moins compter ſur une excellente eſquiſſe, qui tôt ou tard eût animé quelqu'un d'entre vous & eût fait naître un cours de Peinture complet, ouvrage qui vous manque & dont les vues droites de Bourdon lui faiſoient ſentir la néceſſité.

La mort qui rompt ſi ſouvent des projets utiles, a fait évanouir celui-ci. Il eſt pourtant vrai que notre Artiſte auroit pu vous faire part encore une fois de ſes réflexions, puiſqu'au mois de Juillet de l'année 1670, il ſe trouva en tour de parler, & que ſa mort n'arriva qu'en 1671. Mais un objet plus preſſant & qui étoit à la vérité d'une beaucoup plus grande importance, s'offrit à lui & lui parut devoir mériter la préférence. L'Académie, vivement occupée de l'inſtruction de ſes Elèves, délibéroit ſur les moyens de rectifier & d'améliorer les études. Le Brun avoit prononcé tout récemment un excellent diſcours, dans lequel il enſeignoit la meilleure manière de deſſiner d'après le modèle. Pluſieurs Académiciens avoient propoſé chacun leur avis; tous montroient un grand zèle pour la perfection de l'Ecole. Comment Bourdon eût-il pu demeurer muet, lui qui dans toutes les rencontres s'étoit toujours montré aux premiers rangs? Craignant que ſon ſilence ne reçût quelque mauvaiſe interprétation, il n'attendit pas qu'on le prévînt; il ſe fit à lui-même un crime de n'avoir pas parlé plutôt; & dès qu'il lui fut permis, il appuya de ſon ſentiment ceux de ſes illuſtres confrères.

Je ne vous rapporterai point mot pour mot ce qu'il dit en cette occaſion, d'autant même qu'il ſe répandit moins en paroles qu'en démonſtrations; je vous en ferai ſimplement

plement le récit. Bourdon pensoit qu'on ne peut trop-tôt se former une bonne manière de dessiner, & n'en connoissant point de préférable à celle à laquelle conduit l'étude de l'Antique, voici le chemin qu'il conseilloit de suivre aux Etudians, à ceux qui, déjà avancés dans la pratique du Dessin, sont en état de rendre avec justesse ce qu'ils se proposent d'imiter.

1. Il vouloit que, pour éviter de tomber dans le mesquin, & ne point contracter la manière de l'Attelier qu'on fréquente, on se familiarisât de bonne heure avec les belles Antiques, qu'on les dessinât partie par partie & ensuite dans leur totalité, & qu'on s'en fît une telle habitude qu'on pût, quand on le voudroit, ou que quelqu'un le demanderoit, les dessiner même de mémoire. Mais craignant encore que cette pratique, quelque sûre qu'elle soit, ne dégénérât en manière, il crut y devoir chercher un préservatif, & il imagina l'avoir trouvé dans un établissement de mesures & de proportions qui, différentes dans chaque figure, ainsi que pour chaque partie en particulier, mais toujours fixes, mettroient celui qui en seroit pleinement instruit & qui y auroit recours, en état de pouvoir exprimer avec la plus scrupuleuse exactitude ce qu'il auroit sous les yeux, & ne lui permettroit pas de s'éloigner en rien des formes données. Il ne redoutoit plus après cela aucuns écarts. Il sentoit bien qu'il y avoit dans cet assujettissement quelque chose de méchanique; mais il devenoit nécessaire pour contenir une jeunesse, toujours prête à s'échapper & à prendre des licences, & il en pouvoit parler plus savamment que personne. De toutes les Ecoles, la sienne étoit peut-être celle qui, plus libertine, demandoit une plus prompte réforme.

Quoiqu'il en ſoit, après avoir amené les Elèves au point de deſſiner les figures antiques avec facilité, & dans toute la préciſion ; après les avoir accoûtumés à calculer ſans difficulté les nombres qui conſtituent les proportions de ces figures, & à en rendre compte toutes les fois qu'on l'exigeroit d'eux, il les introduiſoit dans la ſalle du Modèle, où, les ayant fait aſſeoir & leur ayant mis le crayon à la main, il ne leur demandoit plus que de l'aſſiduité & de la perſévérance, & ſurtout un reſpect inviolable pour les Réglemens.

Ces Réglemens, qui avoient pour principal objet l'étude d'après le Modèle, avoient été arrêtés dans les Aſſemblées précédentes, & Bourdon qui en connoiſſoit la ſageſſe, étoit fort éloigné de propoſer qu'on y fit aucun changement ni aucune innovation. Une nouvelle idée vint cependant le frapper, & il ne put ſe refuſer d'en faire part à la Compagnie. Il lui fit entendre qu'il ſeroit à ſouhaiter, qu'après avoir deſſiné une figure d'après nature & y avoir mis tout ce qu'il ſavoit faire, le même Etudiant fit un autre trait de cette figure, ſur un papier à part. Il ſuppoſoit cet Etudiant encore plein de l'Antique, & il demandoit qu'en faiſant cette ſeconde opération, le jeune Deſſinateur cherchât dans ce nouveau trait, à donner à ſa figure le caractère de quelque figure antique, de l'Hercule-Commode, par exemple, ou bien de telle autre ſtatue dont il ſe ſentiroit plus particulièrement affecté & qui ſeroit plus fraîchement imprimée dans ſa mémoire ; qu'il vérifiât enſuite, le compas à la main, ſi ce qu'il avoit deſſiné d'après nature étoit dans les meſures que donnoit l'Antique, & ſuppoſé qu'il différât en quelqu'endroit,

il exhortoit l'Elève à se corriger & à s'assujettir à des mesures dont on pouvoit d'autant plus sûrement lui répondre, qu'elles sont justes & n'ont rien d'arbitraire dans l'Antique.

Bourdon ne proposoit cette méthode, que parce qu'il étoit persuadé qu'il applanissoit par-là bien des difficultés, & que les Elèves alloient faire avec elle de grands & de rapides progrès. Pour être mieux fondé dans son sentiment, il en avoit conféré avec l'illustre Poussin, & il se trouvoit muni de l'approbation de ce grand-homme. C'étoit son oracle, & pouvoit-il en consulter un qui fût plus sûr? Il eut encore recours à lui, lorsque non-content des mesures des plus belles statues antiques qu'il avoit prises lui-même, étant à Rome, il chargea Mosnier, son disciple, qui alloit dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues. Il lui avoit enseigné la méthode qu'il devoit mettre en pratique & dont il étoit sûr, pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son Elève entreprît rien que de concert avec le Poussin, & il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile Artiste dont il recherchoit l'avis, avoit fort goûté la justesse & la simplicité de sa méthode, que l'entreprise n'avoit pas été moins de son goût, & que tout usé qu'il étoit par le travail & par les années, l'amour de l'Art lui avoit fait retrouver de nouvelles forces; & ce fut en effet avec les propres instrumens & presque sous les yeux & la direction du *bon-homme* que l'opération se fit. J'ai voulu laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité.

Mosnier rapporta à son maître les principales figures antiques mesurées avec une exactitude & une précision qui ne laissoient rien à desirer, & Bourdon en choisit

quatre qu'il offrit dans la séance du 5 Juillet 1670 & qu'il pria la compagnie de lui permettre d'expoſer dans l'Ecole de l'Académie. On les y a vues pendant longtems ; mais à force de paſſer par les mains des Eléves qui les copioient ou qui les conſultoient, ces deſſins ſe ſont entièrement détruits & ont diſparu. Le ſouvenir du bienfait n'en eſt pas gravé moins profondément dans votre mémoire, il ne s'en effacera jamais. Eſt-il rien de plus flatteur ni de plus propre à encourager ceux qui vous ſecondent dans l'exercice des travaux pénibles de cette Ecole, & qui ſacrifient leur tems à l'éducation de votre jeuneſſe?

Et vous, Monſieur, ne vous laſſez point de leur être favorable. Faites valoir cet amour & ce goût que vous avez pour les Beaux-Arts. Que les Maîtres & les Elèves continuent de trouver en vous un protecteur & un père. Quelque grande que ſoit la perte qu'ils ont faite, vous pouvez la réparer ; & ce que nous oſons vous demander encore, c'eſt que vous honoriez le plus ſouvent qu'il vous ſera poſſible, nos Aſſemblées de votre préſence. Vous y êtes aſſis dans une place où s'eſt vû le grand Colbert. Il aima l'Académie qui étoit ſon ouvrage, & par un retour de ſentiment, toutes les fois qu'il s'y fit voir, elle parut animée du même zéle & du même eſprit qui faiſoit agir ce ſage Miniſtre. Elle ne fut occupée, comme lui, que de la gloire de ſon Prince, de celle de la nation, de la ſienne propre. Montrez-vous, Monſieur, & vous éprouverez les mêmes effets; une douce joie s'emparera de tous les cœurs, l'émulation augmentera, les ouvrages y gagneront; vous maintiendrez l'ordre qui fait toute la force de l'académie. Elle en ſera plus digne d'approcher du trône, & de mériter, ſous vos

uſpices, les bienfaits & la protection de notre auguſte Monarque. (*Article de M. Watelet*).

COMPOSITION. (ſ. f.) Suivant ſon étymologie ce mot ſignifie l'action de mettre enſemble pluſieurs choſes, pluſieurs objets, pluſieurs ſubſtances. La *compoſition*, dans les arts, conſiſte dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. On ſe ſert du terme de *compoſition* en parlant d'une ſeule figure, parce qu'une figure n'eſt pas une choſe ſimple; elle eſt compoſée de parties qui peuvent être préſentées d'un grand nombre de manieres différentes : ſouvent elle eſt drappée, ſouvent encore elle eſt accompagnée d'acceſſoires. L'art de la *compoſition*, dans une ſeule figure, conſiſte en ce que ſes traits, ſon attitude, les mouvemens de tous ſes membres, les acceſſoires, les draperies concourent à l'expreſſion qu'on veut lui donner, & forment en même-temps un tout digne de plaire au ſpectateur.

Avant de traiter un ſujet fourni par la fable ou par l'hiſtoire, il faut lire & relire avec ſoin l'auteur qui l'a traité, en connoître les circonſtances, s'en pénétrer fortement, & ſe repréſenter enfin les divers inſtans offerts par ce ſujet, pour choiſir celui qui eſt le plus favorable à l'art. L'hiſtorien, le poëte repréſentent des inſtans ſucceſſifs; le peintre n'en repréſente qu'un ſeul dans un tableau : c'eſt à bien ſaiſir cet inſtant, à le fixer dans ſon imagination comme il le fixera ſur la toile, qu'il doit forcer toutes les facultés de ſon ame.

Pour donner aux perſonnages qu'on ſe propoſe de repréſenter le caractère de phyſionomie & l'attitude qui leur conviennent, il faut bien connoître leurs caractères. Les hommes fiers, modeſtes, audacieux, timides, francs,

diſſimulés, légers, profonds, n'ont pas la même phyſionomie, le même geſte, le même maintien. Marius & Céſar mirent ſous leur joug la république romaine; mais Céſar, confiant, aimable, clément, ami des lettres, ne pouvoit reſſembler au ſombre, au farouche, au cruel Marius qui avoit conſervé toute la rudeſſe de ſon origine. Annibal & Scipion furent deux généraux peut-être également habiles : mais la différence de leur caractère ne permet pas au peintre de leur donner les mêmes traits. L'hiſtorien nous décrit le caractere des hommes; le peintre ne peut nous montrer que leur extérieur : il doit nous faire connoître par cet extérieur ce que l'hiſtorien nous apprend par ſes deſcriptions.

Si le ſujet qu'il veut traiter eſt grand, noble & fier (& c'eſt à de tels ſujets qu'il doit ſur-tout conſacrer ſes talens), qu'il monte ſon ame à la nobleſſe, à la grandeur ſublime des héros qu'il veut reproduire. Si pour repréſenter de grands hommes il ſe borne aux reſſources techniques de ſon art, il ne fera de ſon art qu'un métier. Le peintre eſt un poëte : la premiere qualité qui lui eſt néceſſaire eſt cette ſenſibilité qui lui fait éprouver les paſſions de tous les perſonnages qu'il fait agir. Vous voulez faire revivre Curtius; ne vous hâtez pas de prendre le pinceau; attendez que, par un noble enthouſiaſme, vous vous ſentiez diſpoſé vous-même à vous dévouer pour la patrie.

Choiſiſſez-vous un ſujet gracieux? N'occupez votre eſprit que d'images riantes; liſez des poéſies agréables, n'ouvrez votre ame qu'aux douces paſſions, ne promenez vos regards ou votre eſprit que ſur des ſites gracieux. Pour peindre Leſbie, il faut être Catulle.

En même-temps, inſtruiſez-vous des vêtemens que

portoient vos perſonnages, du pays où ils vivoient, du caractère diſtinctif du peuple dont ils faiſoient partie. En un mot, avant d'eſquiſſer votre ſujet, ſoyez en état de vous le peindre à vous-même avec tous ſes acceſſoires. Vous riſqueriez de perdre des parties de votre *compoſition* qui vous cauſeroient du regret, & de ne réparer que froidement des ſacrifices néceſſaires, ſi après avoir vêtu vos figures d'amples draperies, vous étiez enſuite obligé de leur donner des draperies ſerrées, ou de ſuppléer à de riches étoffes par des étoffes légères.

Il eſt bien eſſentiel que le ſite réponde au ſujet, ſauvage, auſtère, majeſtueux, riant, ſuivant la ſcène qui doit s'y paſſer; car tout doit concourir à l'impreſſion que l'artiſte veut exciter dans l'ame du ſpectateur. Mais que la décoration, convenable à l'événement, lui ſoit ſubordonnée, & ne partage pas l'attention : que le peintre d'hiſtoire ſache exécuter, comme objets ſecondaires, de l'architecture, des ruines, du payſage, des fleurs; mais qu'il ne ſe montre pas principalement peintre de fleurs, de payſage, de ruines, d'architecture.

Il doit ſe procurer des notions ſur le pays où s'eſt paſſée la ſcène qu'il veut repréſenter, & le faire reconnoître par les plantes & les arbres naturels au climat, par le caractère de l'architecture, par celui des ouvrages de l'art. Si la ſcène ſe paſſe en Egypte, qu'on y voye des pyramides ou des ſtatues égyptiennes, & non les ſtatues ou les ordres de la Grèce.

Des maîtres inſtruits par une longue pratique ont conſeillé de faire pluſieurs eſquiſſes de la *compoſition* que l'on ſe propoſe de traiter; d'abord une très-légère, où ſoient indiqués ſeulement les principaux ob-

jets ; une seconde où l'on puisse reconnoître par des traits caractéristiques dans quelle contrée l'action s'est passée, où le site soit au moins indiqué, où l'on reconnoisse déjà l'effet général de la lumière large ou resserrée, où les principales figures soient au moins convenablement placées. Quand on sera ainsi parvenu à se rendre compte de tout son sujet, de ses convenances, de ses accessoires, on fera une dernière esquisse qu'on pourra regarder comme le modèle du tableau projetté, & qui semblera ne devoir subir d'autres changement que ceux qu'indiquera l'étude de la nature pour chaque figure & pour les draperies.

De grands peintres, entre lesquels on compte le Poussin & Paul Veronèse, modeloient en cire les figures de leur sujet, les grouppoient convenablement, & tournant ensuite autour de cette *composition* en relief, ils en choisissoient l'aspect le plus pittoresque. Cette méthode est encore utile pour établir avec certitude les ombres & la lumière, pour s'assurer que, dans le tableau, tout sera conforme à la nature.

Il est inutile d'avertir qu'un seul sujet doit être représenté dans un seul tableau. Aucun peintre n'imitera sans doute Paul Véronèse qui, dans la partie droite d'un de ses tableaux, a représenté Jésus-Christ bénissant l'eau dont il va être baptisé par Saint-Jean, & dans la partie gauche, Jésus-Christ tenté par le diable. Il faut sans doute rejetter le ridicule de cette *composition* sur ceux qui la demandèrent au peintre de Vérone. On trouve aussi des exemples de duplicité, & même de triplicité de sujets dans des bas-reliefs antiques. Il faut, pour que le sujet soit réellement un, que tout y appartienne, & si le peintre se permet quelques épiso-

des, il faut du moins qu'ils y ſoient liés, & qu'on reconnoiſſe, ſi on les en détachoit, qu'ils ne ſont pas un tableau, mais ſeulement une partie ſubordonnée d'un tableau. Boileau a dit en critiquant une tragédie de Quinaut : *chaque acte en ſa pièce eſt une pièce entière.* On ne critiqueroit pas moins juſtement un tableau dont chaque grouppe ſeroit un tableau entier. Le Pouſſin paroît avoir mérité ce reproche dans ſon tableau de la guériſon du paralytique : le grouppe, repréſentant un vieillard qui donne l'aumône à une femme, eſt entièrement étranger au ſujet, n'y eſt aucunement lié & n'y fait pas même la plus légère attention. On peut l'en détacher & ce ſera un tableau entier. On a fait la même critique de la célèbre transfiguration de Raphaël. La partie ſupérieure du tableau, & ſa partie inférieure, ſont deux ſujets & deux tableaux différens ; mais ce défaut eſt bien compenſé par l'extrême beauté du tableau inférieur.

On ne peut donner un principe général ſur la place que doit occuper le principal grouppe, la principale figure ; mais quelque place que l'artiſte juge à propos de lui donner, tout doit tendre vers cette figure, tout doit y rappeller ; l'effet général, dont elle eſt la cauſe & l'objet, toutes les parties enfin de l'enſemble. Telle eſt la ſeule loi rigoureuſement obligatoire de la *compoſition* pittoreſque. Si rien n'engage à prendre un autre parti, la figure principale doit être au centre & plus élevée que les figures ſubordonnées qui l'environnent. Ce n'eſt point une règle, mais une convenance ſujette à des exceptions. Si un peintre avoit à repréſenter un roi charitable, qui s'incline pour panſer lui-même un malade, pourroit-on le condamner parce que ſa figure

principale seroit la moins élevée de sa *composition*, lorsque d'ailleurs tout rappelleroit à cette figure. Jésus-Christ ayant un genou en terre & le corps incliné pour laver les pieds des apôtres, ou pour écrire sur le sable, est toujours la principale figure, quoique les autres soient plus élevées & plus développées.

On n'établira ni le nombre de grouppes qui doivent entrer dans un tableau, ni le nombre de figures qui doivent composer chaque grouppe. Il suffira de dire que les différens grouppes doivent être variés entr'eux dans leurs formes, dans leurs mouvemens, & même en général dans le nombre des figures, parce que la nature elle-même donne ordinairement l'exemple de cette variété, & parce que l'artiste marqueroit peu de ressources s'il étoit réduit à se répéter dans le même quadre.

Il y a pour les grouppes des préceptes d'école, qu'il faut connoître sans les recevoir comme des loix. Ces règles ont leur mérite & leurs avantages; mais elles n'ont pas le droit d'asservir le génie, & doivent céder souvent à d'autres convenances. « Un des principaux » objets de la liaison des grouppes, dit M. Dandré Bar- » don, est de conduire l'œil du spectateur sur le héros » du sujet. Il convient que cette opération se fasse par » une marche diagonale; les procédés par lignes hori- » zontales ou paralleles à la bordure du tableau, pro- » duisent rarement des aspects pittoresques ».

On sent que cette marche diagonale, qui conduit à la principale figure, tend à donner à toute l'ordonnance pittoresque une forme pyramidale qu'on a grand soin aussi de recommander, & qu'on n'est pas non plus étroitement astreint d'observer. Ajoutons qu'on doit la dé-

guiser même à l'instant où on l'observe, ensorte que l'ordonnance ne devienne pas une pyramyde parfaite, & que l'art dissimulé semble un effet de la nature.

En général on doit éviter que chaque groupe, ou le total de la *composition* décrive une figure régulière, & trace une ligne horizontale ou perpendiculaire au-dessus d'une autre ; que les figures, les jambes, les bras décrivent des lignes paralleles ; que la distance soit parfaitement égale entre les différentes figures ou entre leurs parties ; que les membres semblables se trouvent dans une même position, ou présentent les mêmes raccourcis. Il faut chercher autant qu'il est possible à faire paroître les belles parties du corps. Si la *composition* générale décrit un demi-cercle, ou concave, ou convexe, elle se développe mieux à l'œil du spectateur, que si elle étoit tracée sur une ligne droite.

Ecoutons encore le professeur que nous avons déjà cité. « Un beau groupe, ce sont ses termes, doit ressembler à une grappe de raisin. Il est la collection » de plusieurs parties réunies par des liens pittoresques » qui ne forment qu'un seul tout. Il doit avoir sa *chaîne*, » c'est-à-dire, des objets qui s'échappent avec adresse » de la masse du groupe, & servent à le lier avec » les groupes voisins, ou avec d'autres figures qui » l'agrandissent. Tous les groupes doivent avoir leur » soutien; on nomme ainsi les groupes subordonnés qui » font la balance, la pondération, l'équilibre du tout » ensemble, & qui concourent à faire valoir le groupe » capital ».

Il faut convenir qu'excepté le grand principe de l'unité de sujet & d'intérêt, toutes les règles de *composition* ne sont que des conseils qu'il est bon de se rap-

peller fouvent, mais qu'on ne s'aftreint pas à fuivre toujours. L'un des quatre tableaux de Rubens, qui repréfentent la chûte des anges rebelles, n'offre ni une figure pyramidale, ni une grappe de raifin. L'enfemble général donneroit plutôt l'idée d'un paquet d'inteftins retenus au fommet par un lien invifible; c'eft une des plus fougueufes conceptions du génie pittorefque. Il y a de très-belles *compofitions* fur une ligne droite; d'autres qui décrivent un croiffant, enforte que les deux côtés de l'ordonnance font beaucoup plus élevés que le centre; d'autres encore qui manquent d'équilibre & ne chargent qu'un des côtés du tableau.

Des figures nobles doivent être noblement drapées : cela ne fignifie pas qu'elles doivent être richement vêtues. Les deffins des riches étoffes, l'éclat de l'or & des pierres précieufes arrêtent trop l'attention des fpectateurs, qui alors, comme dans la fociété, rifquent de faire moins d'attention aux perfonnes qu'aux habits. Si le peintre d'hiftoire multiplie les ornemens & les parures, pour montrer fon talent à repréfenter ces objets, il devient peintre de genre. Les fujets de l'hiftoire ancienne ne permettent pas l'emploi des riches étoffes, à moins que la fcène ne fe paffe dans une Cour Afiatique : encore voyons-nous que le Pouffin a répandu dans fon tableau d'Efther devant Affuérus une richeffe bien différente de celle des étoffes.

Un précepte utile feroit de n'admettre dans un tableau que les grouppes qui font effentiellement néceffaires au fujet, & qu'autant de grouppes qu'il en faut pour concourir à l'effet de l'action. Je crois que le peintre qui fe diftingueroit par une exquife pureté de deffin, par l'exactitude de l'expreffion, & qui appro-

cheroit le plus qu'il est possible de la beauté, ne devroit pas multiplier dans ses tableaux les grouppes & les figures. Comme ses figures nous attacheroient fortement, il devroit nous laisser le moyen de savourer notre jouissance en ne la partageant que sur un petit nombre d'objets. S'il les multiplioit, son art l'obligeroit à en sacrifier une partie pour n'appeller le spectateur qu'au principal grouppe, à la principale figure, & il ne pourroit faire aucun sacrifice sans nous inspirer des regrets.

« La beauté étoit en si grande estime chez les anciens » Grecs, dit Raphaël Mengs, qu'ils ne regardoient » comme digne d'être imité que ce que la nature leur » offroit de plus beau : on peut dire que c'est ce » peuple qui a créé & perfectionné le beau style. Le » soin singulier que leurs meilleurs artistes donnèrent » à cette partie leur fit négliger les grandes *compositions* qui font la gloire de quelques artistes modernes. » Les tableaux de leurs plus célèbres maîtres étoient en » général composés d'un très-petit nombre de figures, & » leurs *compositions*, quoique pleines de génie, ne » contenoient pas un grand nombre d'objets. Par les » ouvrages qui nous restent des Grecs, il est facile » de s'appercevoir que, dans leurs grandes *compositions* mêmes, ils s'appliquoient plus à rendre parfaite chaque figure en particulier, qu'à en former » un bon ensemble. Si les anciens peintres ne mettoient pas beaucoup de figures dans leurs ouvrages, » c'est qu'ils sentoient qu'un objet beau & parfait par » lui même, n'est pas dans son vrai jour, s'il n'est pas » avantageusement placé. En effet la multiplicité d'objets nous empêche de jouir de la perfection du sujet » principal ».

» Mais quand au commencement du quatorzième
» siècle, la Peinture commença, pour ainsi dire, à
» renaître en Italie ; les Peintres s'occupèrent à peindre
» des murs d'église, des cimetières, des chapelles : ils
» représentoient les mystères de la passion, ou d'autres
» semblables sujets. Il s'offrit donc un vaste champ
» pour rendre la Peinture plus abondante que parfaite ;
» & chez les modernes, cet Art a conservé beaucoup
» de défauts de ces premiers essais. Aussi, de nos jours,
» n'est-il pas nécessaire que l'artiste cherche à satis-
» faire, comme chez les Grecs, des hommes instruits
» & des Philosophes : Il suffit de plaire aux yeux des
» gens riches &, d'une multitude grossière & ignorante.
» Delà vient que nos Artistes, au lieu de chercher à
» atteindre à la perfection de l'Art, ont recours à l'abon-
» dance & à la facilité ; parce que ce sont les parties
» les plus propres à être appréciées par les Amateurs,
» pour qui la plupart des ouvrages sont destinés ».

Sans négliger, comme les anciens, les parties de l'ordonnance d'où résulte un bon ensemble, il faudroit préférer, comme eux, la beauté d'un petit nombre d'objets à l'abondance d'une grande *composition*. Mais il est diverses classes de talent, égales peut-être, quoique différentes entre elles. Il faut livrer à l'impulsion de la nature les artistes qu'elle a moins destinés à nous plaire par la beauté parfaite de chaque objet, que par une autre partie de l'art que les Artistes appellent la *grande machine*.

Le Statuaire, ne faisant ordinairement qu'une seule figure, est sévèrement astreint au devoir de la faire belle. Si la Nature ne l'a pas formé pour sentir & exprimer le beau, il n'est pas né pour son Art, mais

d'autres parties pourroient lui procurer des ſuccès dans la Peinture.

Aucun Peintre ne diffère plus de Raphaël que Rubens; & cependant tous deux ont des droits à l'admiration de la poſtérité. Raphaël, Statuaire, eût approché des Artiſtes de l'ancienne Grèce: Rubens Statuaire, eût, peut-être égalé le Puget dans une ſeule partie, le ſentiment des chairs, & lui auroit été fort inférieur dans tout le reſte; ou plutôt le caractère propre de ſon Art l'auroit forcé de ſe faire une manière toute différente de celle que nous lui connoiſſons, & de s'appliquer à la correction des formes.

Jeune Artiſte, cherchez à vous connoître : examinez le penchant que vous a donné la Nature. Si en voyant les tableaux des grands Maîtres, vous êtes principalement touché de la beauté des formes, de l'expreſſion des paſſions douces, de l'imitation de la nature parfaite, du ſentiment de la ſageſſe, d'un rendu précis & cependant animé; ne vous livrez pas à des *compoſitions* qui ſuppoſent plus de fougue que de préciſion, plus d'abondance que de ſenſibilité, plus de richeſſe que de perfection. Ne traitez par choix que des ſujets qui vous permettent toute l'étude dont vous êtes capable. Mais ſi, dans les ouvrages de vos predéceſſeurs ou de vos contemporains, c'eſt ce qu'on appelle la *grande machine* qui vous charme le plus; livrez-vous aux vaſtes *compoſitions*, étonnez par la variété, la richeſſe, le nombre de vos conceptions; peignez des batailles, des aſſemblées publiques, des ſacrifices ſolemnels, des émotions populaires; que, ſous vos pinceaux, Virginius frappe ſa fille à la vue de tout un peuple; aſſemblez tout l'Olympe aux nôces d'Alcide & d'Hébé; créez une foule

ivre de vin & de joie pour lui faire accompagner le triomphe de Bacchus. Que votre couleur soit brûlante comme votre imagination ; & , par l'enthousiasme que vous inspirerez aux spectateurs, étourdissez-les sur les incorrections qu'entraînera l'impossibilité de faire autant d'études attentives que vous leur présenterez d'objets. Mais souvenez-vous que si l'on vous pardonne quelques défauts d'exactitude, un rendu moins précis, le choix d'une nature moins parfaite, des exagérations dans les mouvemens & dans les formes, on ne vous permettra pas des incorrections trop choquantes, & que sur tout vous prenez l'engagement de racheter chacune de vos fautes par autant de beautés. Vous lutteriez vainement, il est vrai, contre Raphaël, le Dominiquin, le Poussin ; travaillez donc à rendre Rubens, ou Paul Véronèse aux Amateurs des Arts. Proposez-vous toujours plus que le but auquel il vous est permis d'atteindre ; c'est le seul moyen de vous forcer vous-même à employer toutes vos forces. N'oubliez pas que la grande machine de la *composition* exige les grands effets de la couleur. Une *composition* chaude, exécutée d'un pinceau sec, & n'offrant qu'une couleur froide, fait un contraste barbare dont le plus foible connoisseur est choqué. Cherchez, dès vos premières esquisses, à disposer vos grouppes, votre site, vos accessoires, de manière qu'ils puissent vous procurer des masses imposantes d'ombres & de lumières, & que même indépendamment de la couleur, on voie de grands effets dans le clair-obscur de votre *composition*.

La profusion est vicieuse, même dans les plus vastes ordonnances. *Au lieu de donner de la beauté & de l'expression,*

l'expression, dit Gérard Lairesse, *elle diminue au contraire l'effet d'un ouvrage.* Il faut éviter aussi, même dans les *compositions* d'un petit nombre de figures, de laisser de trop grands espaces vuides, & de présenter en quelque sorte une toile nue. Mais ce n'est pas par des accessoires inutiles que l'espace doit être en quelque sorte rempli ; c'est par le sujet même. On connoît des tableaux, justement estimés à plusieurs égards, où l'Architecture l'emporte trop sur l'objet principal. On pourroit dire que ce sont des Tableaux d'Architecture ornés de figures, ou du moins les deux genres y sont tellement partagés, qu'on ne sait auquel des deux on doit les rapporter.

Tous les Amateurs connoissent les règles triviales de la *composition* ; elles sont à leur portée : il ne faut qu'en avoir entendu parler une fois pour les retenir. Mais ce n'est qu'une longue étude & une pratique raisonnée qui apprennent les grands principes du Dessin & les autres parties capitales de l'Art. C'est donc sur la *composition* qu'ils se rejettent le plus volontiers pour faire briller leurs connoissances aux yeux de ceux qui sont plus ignorans ou plus modestes qu'eux. Ils élèvent leur voix magistrales contre les *compositions* modernes qui ne pyramident pas bien, qui grouppent mal, qui ont des trous, &c. Mais ils se taisent si le tableau est du Dominiquin, du Poussin, de le Sueur : une conscience secrette leur dit qu'ils pourroient bien avoir tort contre ces grands Maîtres, & qu'une imitation vraie de la Nature peut bien valoir les règles de l'Ecole.

Il est très-vrai que ces règles sont justes ; elles sont fondées sur l'observation du bon effet que produisent les ouvrages qui les ont fait naître : mais si

elles sont généralement bonnes, elles ne sont pas d'une bonté absolue, & doivent céder à des raisons supérieures, à un autre genre de convenance. C'est au bon esprit de l'Artiste à juger d'après la manière dont il conçoit le sujet, s'il fera bien de s'y soumettre, ou s'il est plus à propos de s'en affranchir. Il ne s'en affranchira jamais, sans s'imposer des obligations plus difficiles à remplir; celle de satisfaire le spectateur par la perfection du Dessin & la justesse de l'expression. S'il renonce à être riche, il ne peut plaire sans être beau.

Il ne peut y avoir de meilleure leçon de *composition* pittoresque, que l'examen d'un Tableau bien composé; & cette leçon aura encore bien plus d'autorité, si l'examen est fait par un grand Artiste. Nous croyons donc ne pouvoir terminer plus utilement cet article, qu'en rapportant l'examen que le Brun fit d'un Tableau du Poussin dans une conférence de l'Académie.

Ce Tableau représente la Manne envoyée aux Israélites dans le désert. Il est connu par la bonne estampe qu'en a fait G. Chasteau.

On voit à la droite, sur le devant, une femme assise donnant la mammelle à sa mere, & caressant son enfant. Auprès d'elle est un homme de bout qui admire sa vertu, & un peu plus en arriere un autre homme malade, assis à terre, & se soulevant un peu à l'aide de son bâton.

Un autre vieillard, près de cette femme, paroît affoibli par une longue misere. Il a le dos nud: un jeune homme lui passe la main sous le bras pour l'aider à se lever.

Sur la même ligne, mais du côté opposé, paroît une femme qui tourne le dos, & tient entre ses bras un petit enfant. Elle a un genou à terre & fait signe de la main à un jeune homme qui tient une corbeille pleine de manne d'en porter au misérable vieillard dont on vient de parler. Près d'elle sont deux jeunes garçons, dont le plus âgé repousse l'autre d'une main, lui fait renverser le vase où il a déjà recueilli de la manne, & tâche d'en ramasser seul. Auprès du jeune homme portant une corbeille, est un homme à genoux, joignant les mains & levant les yeux au Ciel. Devant la femme dont on vient de parler, & plus près de la bordure du Tableau, on voit quatre figures. Les deux plus avancées représentent un homme & une femme inclinés pour recueillir de la manne. Derriére la femme est un homme qui en porte avidement à sa bouche, & une fille de bout, regardant en haut, & levant sa robe pour recevoir la manne qui tombe du ciel.

Ces deux parties qui occupent les côtés opposés du tableau, forment deux grouppes de figures qui laissent le milieu ouvert, en sorte qu'on apperçoit librement vers le centre de la *composition*, & sur un plan plus reculé, Moyse & Aaron accompagnés des anciens du peuple dont les attitudes variées concourent à la scène qui les rassemble.

On voit dans le lointain, sur les montagnes & les collines, des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre; enfin tout ce qui peut donner l'idée d'un campement.

Telle est la disposition du tableau. Le ciel est couvert de nuages dont quelques-uns fort épais. La lumière qui

se répand sur les figures, paroît une lumière du matin ! l'air chargé de vapeurs ne lui permet pas d'être fort brillante, & du côté d'où tombe la manne, il est rendu plus épais, parce qu'il est chargé de cet aliment miraculeux.

La composition du site présente l'image d'un désert affreux, & d'une terre inculte ; on voit que les Israëlites sont réduits à la dernière nécessité dans un pays dépourvu de tout. Les figures sont dans une langueur qui fait connoître la longue disette dont elles sont abattues. La lumière a coutume d'inspirer la gaité ; mais ici elle est si pâle & si foible qu'elle n'imprime que la tristesse. L'œil, en se promenant dans ce paysage, où régne tout l'art du grand maître, n'y trouve pas le plaisir dont on se sent pénétré à l'aspect d'une belle campagne. Il n'apperçoit que de grands rochers qui servent de fond aux figures ; les arbres qui les couronnent sont sans fraîcheur, le feuillage en est desséché, la terre aride ne nourrit ni herbes ni plantes, aucun sentier ne témoigne que le pays soit fréquenté.

Les grouppes, continue le grand peintre dont nous rapportons ici les observations, sont formés de l'assemblage de plusieurs figures jointes les unes aux autres qui ne séparent point le sujet principal, mais qui servent au contraire à le lier, à arrêter la vue, & à l'empêcher d'errer incertaine dans une grande étendue de pays. Lorsqu'un grouppe est composé de plus de deux figures, il faut considérer la plus apparente comme la principale partie du grouppe, & l'on peut dire de celles qui l'accompagnent, que les unes en sont le lien, & les autres le support.

Ainsi, dans le tableau qui nous occupe, la figure

de la femme qui allaite sa mère, est la principale du groupe : la mère & le jeune enfant en sont la chaîne & le lien, le vieillard qui regarde ce spectacle touchant, l'autre vieillard qu'un jeune homme aide à se lever en le prenant sous le bras, en forment le soutien, lui donnent une grande étendue dans le tableau & font fuir les figures qui sont derrière.

Mais si le groupe n'étoit composé que de la femme, de la mère & de son enfant, si n'ayant pas d'autres figures pour support, il étoit seul opposé à la figure de Moyse & aux autres qui sont encore plus reculées, il demeureroit sec & maigre, & tout l'ouvrage sembleroit composé de trop petites parties.

Il en est de même de la femme qui tourne le dos : elle est soutenue d'un côté par le jeune homme qui tient une corbeille, & par l'homme qui est à genoux ; & de l'autre côté par les deux figures qui ramassent la manne, par l'homme qui en goûte, & par la jeune fille qui en reçoit dans sa robe.

L'effet de la lumière mérite d'être observé. Elle se répand confusément sur tous les objets. Il est aisé de reconnoître que l'action se passe de grand matin, parce qu'on voit encore sur la surface de la terre & au bas des montagnes un reste de vapeurs qui y répand un peu d'obscurité & rend les figures moins apparentes. Cet effet de clair-obscur contribue à faire briller davantage les figures qui sont sur le devant ; elles sont frappées des éclats de la lumière qui sort par les ouvertures des nuages que le peintre a ménagées exprès pour autoriser les jours particuliers qu'il distribue sur différentes parties de son tableau.

Il a même affecté de tenir l'air plus sombre du côté où

tombe la manne ; & de ce côté où l'air eſt plus obſcur les figures ſont plus éclairées que de l'autre côté où l'air eſt plus ſerein. Il a employé ce moyen pour les varier toutes auſſi bien dans les effets de la lumière dont elles ſont frappées que dans leurs actions, & pour donner une plus agréable diverſité de jours & d'ombres à ſon tableau.

Nous reviendrons ſur cet excellent ouvrage de l'art à l'article *Expreſſion*, pour prouver que les expreſſions de toutes les figures concourent à l'expreſſion générale qui doit animer la *compoſition*. (*Article de M.* LEVESQUE. *Tous les articles précedens ſont de M.* WATELET).

CONFUS, CONFUSION. Les objets ſont *confus* dans un tableau, quand ils y ſont mal adroitement multipliés, quand le ſpectateur ne peut ſe rendre compte du plan qu'ils occupent, quand les lumières mal-entendues, mal diſtribuées, mal dégradées, égarent la vue ſur toutes les parties du tableau ſans l'appeller à l'objet dont elle doit principalement s'occuper, quand enfin le ton de ce qui doit s'avancer ne ſe détache pas de ce qui lui ſert de fond. Ainſi, la *confuſion* peut être quelquefois un vice de compoſition, & quelque fois un vice de clair-obſcur & de couleur.

On peut en général poſer pour principe que la multiplicité de figures dans un tableau y apporte moins de richeſſe qu'elle n'en trouble la compoſition, & cauſe plus de diſtraction que de plaiſir au ſpectateur. Notre attention eſt bornée ; elle peut ſe fixer ſur une figure, ſur un grouppe ; elle ſe relâche ſi l'on veut la promener ſur un peuple entier. L'art a des moyens de ſuppoſer

une foule, en ne montrant qu'un petit nombre de figures.

Si l'on en repréſente un grand nombre, il faut du moins qu'un ſeul grouppe domine, attire, retienne le ſpectateur, & le rappelle encore quand il veut le quitter pour des objets ſubordonnés.

Il eſt des ſujets qui ne ſe prêtent pas à ce principe, & qui exigent un grand nombre de figures ſans permettre de les groupper : ces ſujets ſont vicieux, & ne doivent jamais être du choix de l'artiſte.

Ce n'eſt qu'aux grands coloriſtes qu'il peut être permis de multiplier les objets dans leurs compoſitions : ils ont toujours des reſſources pour les empêcher d'être *confus*. Rubens en a donné des preuves ; mais les artiſtes plus attachés à la beauté & à l'expreſſion qu'au preſtige de la couleur & à cette fougue de compoſition qui ne peut s'accorder avec leur ſageſſe, doivent ſe contenter de commander à notre admiration par un petit nombre de figures.

On trouve dans Pline un paſſage qui ſemble embarraſſant : Appelle, dit-il, cédoit à Amphion pour la diſpoſition, & à Aſclépiodore pour les meſures, c'eſt-à-dire, pour la diſtance qui doit ſe trouver entre chaque objet : *Cedebat Amphioni de diſpoſitione, Aſclepiodoro menſuris, hoc eſt quanto quid à quo diſtare debet.* L. 35, cap. 10, ſect. 10.

Ce paſſage n'eſt difficile que parce que nous voulons l'expliquer par les principes de compoſition des modernes. Quelle eſt en effet cette diſtance qui doit ſe trouver entre chaque objet lorſqu'on nous recommande de groupper tous les objets, de lier tous les grouppes entr'eux, d'éviter ce qu'on appelle des trous dans le langage de l'école ? Mais ſi, comme nous eſpérons la

prouver ailleurs, on peut juger de la compoſition des tableaux des anciens par celle de leurs bas-reliefs; les peintres grecs ne cherchoient pas moins à détacher que nous cherchons à lier, à groupper. Bien plus attachés à la pureté du trait, au choix exquis des formes qu'à la grande machine de la compoſition qu'ils ne connoiſſoient même pas, & à l'expreſſion qu'au preſtige de la couleur, ils recherchoient curieuſement tous les moyens que l'art pouvoit leur fournir de développer & de détailler chaque figure. Ils n'auroient pas conſenti comme nous à perdre des parties conſidérables d'une figure en les cachant derrière celle qui l'avoiſine. Soigneux de tout étudier, ils ne vouloient ſacrifier aucune partie de leurs études. Nous devons donc entendre par le paſſage de Pline qu'Aſclépiodore l'emportoit ſur Apelle par la juſte diſtance qu'il ménageoit entre chaque figure, diſtance peut-être variée avec un art, une intelligence à laquelle il étoit difficile d'atteindre. Dans un grand nombre de bas-reliefs antiques les figures ſont fort éloignées les unes des autres, & l'on ne peut gueres ſoupçonner que les auteurs de ces bas-reliefs aient employé aucun art à ménager entr'elles une diſtance capable de plaire. Dans la noce Aldobrandine, elles ſont plus rapprochées, plus agréablement diſpoſées. Je croirois que l'auteur de ce tableau a mieux connu que ceux des bas-reliefs, en général, l'art des diſtances dont parle Pline, mais qu'il n'a pas été cependant l'égal d'Aſclépiodore dans cette partie.

Tout éloignée qu'eſt cette pratique de celle des modernes, & de leurs principes de compoſition, on peut préſumer que Raphaël, le Dominiquin, le Pouſſin ſe

ſont quelquefois accordés avec la méthode d'Aſclépiodore. (*Article de M.* Levesque).

CONNOISSANCE, (ſubſt. fém.) Ce mot, dans la langue des Arts, eſt pris pour la faculté de s'y connoître. Il y a deux ſortes de *connoiſſances* : l'une que j'appellerois *intellectuelle*, & l'autre *matérielle*.

Par la *connoiſſance* intellectuelle, on apperçoit ſi l'ouvrage eſt bon ; par la *connoiſſance* matérielle, on découvre, ou l'on croit découvrir, quel en eſt l'Auteur.

La *connoiſſance* intellectuelle dépend en partie de l'intelligence naturelle, & s'acquiert en partie par l'etude de l'Art : la *connoiſſance* matérielle dépend entièrement d'une longue comparaiſon d'un grand nombre d'ouvrages de différens Maîtres.

Connoître ſi l'attitude d'une figure eſt naturelle ou gênée, ſi cette figure n'eſt pas eſtropiée, cela dépend de l'intelligence naturelle & de la juſteſſe de la vue. Pour appercevoir ſi les expreſſions ſont juſtes, il faut de la ſenſibilité & une grande attention à obſerver les changemens qu'apporte aux traits du viſage la préſence des diverſes paſſions. Il eſt aiſé de s'appercevoir ſi un tableau appelle ou n'appelle pas, s'il eſt foible ou vigoureux de couleur, & par conſéquent s'il a de l'effet ou s'il n'en a pas. Voilà, à-peu-près, juſqu'où peut conduire l'intelligence naturelle dans la *connoiſſance* de l'Art.

Pour connoître ſi une figure nue ou drappée eſt bien deſſinée, il faut avoir acquis la *connoiſſance* des formes de la Nature nue, parce que les principales de ces formes doivent ſe ſentir, même ſous la draperie. Ce

Mais c'est la *connoissance* matérielle, celle dont se piquent les Marchands de tableaux, qui est surtout recherchée par le vulgaire des connoisseurs. Elle consiste, non pas à juger le tableau lui-même, mais à y attacher le nom d'un Artiste : ce nom décide le mérite de l'ouvrage, & ce mérite risque de s'évanouir, si l'on découvre dans la suite que le nom a été mal appliqué.

Un bon nomenclateur de tableaux doit savoir distinguer la manière générale qui caractérise chaque Ecole, & la manière particulière qui caractérise chaque Maître.

En effet, quoique chaque Maître ait un dessin, une touche, une couleur qui lui soit propre, il y a encore, dans le total de sa manière, un style qui témoigne à quelle Ecole il appartient. Pour reconnoître ce style, il faut avoir vu un bien grand nombre de tableaux de chaque Ecole, & même de leurs différens âges ; car les Ecoles ont leurs âges comme les hommes L'Ecole Françoise du dix-huitième siècle est bien différente de la même Ecole au dix-septième. D'ailleurs, certains Maîtres font école dans l'Ecole ; d'autres semblent appartenir à une Ecole étrangère. Le Poussin est tout Romain ; on en peut dire autant de le Sueur, qui cependant n'a jamais vu Rome ; le Brun est plus Romain que François ; de Troy, Coypel, sont des François qui ont pris quelques leçons à Rome. Par quel caractère distinguera-t-on que Boucher appartient à la même Ecole que le Poussin, le Sueur & le Brun ?

Il n'est souvent guère moins difficile de distinguer le style particulier de chaque Artiste, parce que plu-

ſieurs ont varié leur ſtyle ſuivant les ſujets qu'ils avoient à traiter, parce que tous ont changé de ſtyle à différens âges. La premiere maniere d'un artiſte eſt celle de ſon maître, & ſouvent il eſt à cette époque très-difficile de diſtinguer les ouvrages du maître & de l'elève : il ſe forme enſuite une maniere qui lui appartient : quelquefois il s'en dégoute & en prend une différente ; il en change preſque toujours avec l'âge. Il devient plus froid, plus timide ; il néglige l'étude & travaille de pratique ; il ſe fait une manœuvre plus expéditive parce qu'il eſt plus employé, & diminue de talent en même-temps qu'il augmente de réputation.

Enfin il y a des artiſtes qui ne manquent pas d'habileté, mais qui n'ont pas un talent qui leur ſoit propre. La nature ne les a deſtinés qu'à être de bons imitateurs : ils compoſent avec l'eſprit d'un autre, colorent avec les yeux d'un autre, travaillent en quelque ſorte avec la main d'un autre. Penſée, touche, coloris, diſpoſition, maniement de pinceau, rien n'eſt à eux. Ils deviennent un double du maître qu'ils ont pris pour modèle, & ſont capables de tromper ſouvent même de bons connoiſſeurs. On ne prendra pas leurs ouvrages pour les chef-d'œuvres des artiſtes qu'ils ont imités ; mais on croira qu'ils ſont de leur main. Leur fortune ira même plus loin. Comme un propriétaire veut toujours que le tableau qu'il poſſède ſoit le plus beau du maître dont il porte le nom, l'imitateur l'emportera dans quelques eſprits ſur l'artiſte qu'il a imité, & l'œuvre du ſinge ſera préférée à celle de l'homme.

Les artiſtes & les bons connoiſſeurs peuvent être quelquefois embarraſſés dans leurs jugemens par d'excellentes copies. *Voyez* COPIE. (*Article de M.* LEVESQUE.)

CONNOISSEUR (subst. masc.) n'est pas la même chose qu'*amateur*. *Connoisseur* en fait d'ouvrages de peinture ou des autres arts qui ont le dessin pour base, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour l'art, qu'un discernement certain pour en juger. On n'est jamais parfait *connoisseur* en peinture sans être peintre; il s'en faut même de beaucoup que tous les peintres soient bons *connoisseurs*. Il y en a d'assez ignorans pour voir la nature comme ils la font, ou pour croire qu'il ne faut pas la faire comme ils la voyent. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Ne pourroit-on pas répondre à l'auteur de cet article que l'artiste n'est pas obligé de rendre la nature comme il la voit, parce qu'il ne l'est pas de faire ce qui est impossible. *Voyez* l'article CONVENTIONS, & sur-tout l'addition à cet article extraite des œuvres de Mengs. Au reste, il faut avouer que tous les artistes ne sont pas parfaits *connoisseurs*, d'abord parce que l'art a une si grande étendue qu'il est bien difficile à un seul homme d'en embrasser toutes les parties, & ensuite parce que beaucoup d'artistes ont un goût exclusif, & qu'ils ne savent pas reconnoître le beau qui ne s'accorde point avec leur goût. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONSEILS sur les ouvrages de peinture.

Rien de plus incontestable théoriquement que la nécessité de demander des *conseils*, lorsqu'on travaille à des ouvrages qui sont destinés à plaire; demandez donc des *conseils*, recevez des avis, profitez-en. Voilà des préceptes que tout le monde sait, que tous les hommes se repètent les uns aux autres: mais bien des

difficultés repréſentent à ceux qui veulent les mettre en pratique.

S'il exiſtoit une claſſe de juges doués d'une intelligence étendue, & libres de préventions, de préjugés, d'affections perſonnelles, les auteurs & les artiſtes n'auroient aucun prétexte pour refuſer de ſe ſoumettre à leur jugement, & de recevoir d'eux les avis dont ils ont tous beſoin; alors ces avis ſe trouveroient inconteſtablement bons, & ceux qui ne s'y ſoumettroient pas ſeroient inexcuſables. Mais ces conſeillers parfaits n'exiſtent guères ; ils ſont même ſi rares que, ſur-tout relativement à certains arts, on peut généralement les regarder comme des êtres de raiſon. Mille gens ſont toujours prêts à donner leur avis, même quand on ne les leur demande pas. On n'en rencontre pas moins qui offrent d'en donner à tous ceux qui en demandent; mais ce qu'on trouve dans tous ces hommes ſi prodigues de *conſeils*, c'eſt communément ou peu de lumière, ou peu de ſincérité, & ſur-tout le défaut de cette réunion de connoiſſances ſi néceſſaire à ceux qui exercent les arts, lorſqu'ils conſultent dans le deſſein d'être éclairés.

Il faut obſerver que chacun des Beaux-Arts exige de ceux qui veulent juger de ſes productions, des connoiſſances générales & particulières; car les Arts ont des élémens communs & des élémens propres à chacun d'eux : il y en a même dont, ſur-tout, les élémens particuliers ne ſont guère connus que de ceux qui les exercent, & le ſont même imparfaitement de pluſieurs d'entre eux. Comment donc eſpérer de trouver des conſeillers utiles parmi ceux qui ne les exercent pas ? C'eſt cependant cette claſſe immenſe qui aime le plus à être conſultée. Quels ſeront ceux que con-

ſulteront l'Architecte & le Compoſiteur de Muſique? Quels ſeront ceux que conſulteront avec confiance & réſignation le Sculpteur & le Peintre? Cette queſtion ſeroit moins embarraſſante à l'égard des ouvrages d'eſprit & de goût, parce que dans ces ouvrages, le méchaniſme étant beaucoup plus connu, le nombre de ceux à qui l'on peut demander *conſeil*, & dont on peut en eſpérer d'utiles, eſt beaucoup plus grand. Ainſi le Poëte & l'Orateur peuvent ſoumettre leurs productions à un plus grand nombre de perſonnes que le Peintre & le Statuaire, & recueillir par ce moyen des avis plus utiles. Mais les Artiſtes n'auront-ils donc aucuns moyens de recueillir des avis & d'obtenir des *conſeils* profitables? Qu'ils ſe gardent bien de le penſer. S'ils ſont de bonne foi, s'ils deſirent ſincèrement d'être éclairés par de ſages avis, ils trouveront des moyens d'en obtenir, en employant une ſorte d'art pour ſe les procurer. Je crois utile de les mettre ſur la voie, en leur ſoumettant mes idées ſur cet objet.

Je penſe que ce n'eſt guère que partiellement qu'ils pourront ſe procurer les *conſeils* les plus utiles. La claſſe dont l'Artiſte doit les eſpérer, eſt celle dont il fait partie. Mais les inconvéniens qu'il y trouvera le plus fréquemment, ſont le défaut de ſincérité des Artiſtes qu'il conſultera, & le défaut de lumières aſſez étendues pour réunir des idées bien réfléchies ſur toutes les parties de l'Art. Les artiſtes qui aſpirent à être admis dans les ſociétés académiques, n'éprouvent que trop ſouvent le défaut de ſincérité dont je parle. Trop ſouvent les aſpirans qui montrent leurs ouvrages à pluſieurs artiſtes, avant de les expoſer au jugement définitif

définitif par la voie du ſcrutin académique, ſont trompés par une réticence qui leur eſt funeſte. Ceux qui ſe la permettent, loin de s'en faire un ſcrupule, la regardent ordinairement comme une politeſſe non-ſeulement excuſable, mais autoriſée par l'uſage & par la crainte de bleſſer l'amour-propre.

Pour vaincre cet obſtacle, il faut demander avec un empreſſement & une franchiſe dont on ne puiſſe douter, des *conſeils* ſur la partie de ſon ouvrage dont l'artiſte qu'on conſulte doit être le plus inſtruit. Par exemple, ſi c'eſt un artiſte dont la ſupériorité conſiſte dans la correction, le conſultant, en le preſſant de lui donner ſpécialement ſon avis ſur cette partie, doit eſpérer de lui plus de ſincérité; parce que flattant ſon amour-propre par un endroit ſenſible, il l'engage à une attention particulière dont le réſultat eſt preſque toujours un *conſeil* ou un jugement de bonne foi. D'ailleurs, l'homme, dont la ſupériorité eſt bien reconnue dans une partie, craint moins d'humilier celui qui le conſulte, en lui montrant les fautes qu'il peut avoir commiſes contre cette même partie. Il n'eſt pas d'Artiſtes qui réuniſſent au même degré toutes les parties d'un art auſſi étendu que la peinture; mais il eſt auſſi peu d'Artiſtes diſtingués, qui n'aient de la ſupériorité dans quelqu'une des parties qui conſtituent ſon art. Si vous deſirez donc ſincèrement des *conſeils* & des obſervations profitables, ne demandez pas au coloriſte ce qu'il penſe de la correction de vos figures, au deſſinateur ce qu'il penſe de la compoſition ou de l'effet: mais demandez à chacun d'eux ce qu'il penſe en examinant votre ouvrage, de la partie qu'il connoît & pratique le mieux.

Ce feroit cependant un manque de bienféance de fe borner uniquement à cette demande, parce que le filence fur les autres parties pourroit faire penfer, ou qu'on eft trop fatisfait de foi-même, ou qu'on ne croit pas celui que l'on confulte affez habile pour defirer fes avis; mais attachez-vous, comme je l'ai dit, à la partie dans laquelle il peut vous éclairer le plus véritablement; & en lui foumettant auffi les autres, vous obtiendrez des obfervations qui pourront encore vous inftruire; mais réfervez-vous le droit de les comparer avec les obfervations qu'auront faites d'autres Artiftes plus effentiellement éclairés fur ces parties, parce qu'ils s'en font plus particulièrement occupés.

Cet exemple fuffit, je crois, pour les avis qu'on a droit d'attendre des Artiftes. Il refte à démêler comment on pourra tirer auffi quelque parti du fentiment de ceux qui n'exercent pas les Arts. Je me fers ici du mot *fentiment*, préférablement aux mots *jugement* & *confeils*, parce que j'ai reconnu en effet que c'eft le fentiment & la fenfation qu'excitent les ouvrages des Arts fur les gens du monde à qui on les montre, qui peut éclairer l'Artifte bien plus que les jugemens qu'ils prononcent, & que tous les raifonnemens dans lefquels ils s'égarent. Mais fi l'on doit être infiniment attentif à recueillir les impreffions & l'effet de leur premier fentiment ou de leurs premières fenfations; on eft, je crois, très-autorifé le plus fouvent, à fe méfier des raifonnemens & des *confeils* étendus dont ils ne manquent guère de les accompagner. Nos fens, notre ame font fufceptibles des premières impreffions qui font fincères & fouvent juftes, fans que nous fachions pour ainfi-dire comment. Notre efprit, lorfqu'il n'eft pas affez éclairé, lorfqu'il eft imbu

de notions vagues, de préjugés & de préventions, lorſqu'il eſt arrêté par la difficulté d'énoncer avec juſteſſe & clarté ſes idées, eſt fort ſujet à ſe détourner de plus en plus de la rectitude naturelle qui lui eſt propre.

Entre les moyens de tirer des lumieres des perſonnes qui n'ont pas les connoiſſances intimes de l'art, on peut compter les ſenſations des hommes même les moins éclairés, des femmes qui naturellement ont des ſenſations vives & promptes, & quelquefois des enfans. Il réſulte, comme on le voit, des notions que je viens de développer, que bien qu'il ſoit difficile d'obtenir dans les Arts dont traite cet ouvrage, des *conſeils* éclairés & parfaitement appropriés aux objets ſur leſquels on cherche à en obtenir, il eſt cependant une ſorte d'adreſſe qui conduit à en recueillir partiellement, & que la réunion des avis & des ſenſations peut être fort utile aux Artiſtes.

Il eſt néceſſaire, comme on le voit, que ces artiſtes ſoient aſſez éclairés eux-mêmes pour diſtinguer dans ceux qu'ils conſultent, en quelle qualité, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, ils s'adreſſent à eux. Si un homme connu pour être ſpirituel & ſenſible n'eſt pas affecté de l'expreſſion de vos figures & de la diſpoſition poetique que vous avez cherché à leur donner, il y a apparence qu'elle eſt commune; s'il eſt arrêté ou choqué, elle eſt défectueuſe. Si un homme qui n'a point d'idées ſur ces objets, mais qui a des yeux juſtes, ſe méprend ſur les formes, la couleur ou le plan de quelques parties de votre tableau, certainement ces formes, ces couleurs & ces plans ſont défectueux en quelque choſe d'eſſentiel. Si un enfant ne rit pas en regardant une figure que vous faites rire dans votre tableau, s'il ne prend pas un air triſte en voyant pleurer une mere qui regarde ſon enfant malade, s'il

n'a pas l'air allarmé d'un péril manifeste que vous faites courir à un de vos personnages, s'il n'est pas effrayé par l'image d'un homme que vous représentez en colère, votre but n'est pas complettement rempli; car les enfans & les personnes qui n'ont pas beaucoup d'idées compliquées, dès qu'ils fixent un objet, en reçoivent une sensation relative très-juste, & en portent un premier jugement exempt de prévention.

Apelle exposoit ses ouvrages au jugement du public & faisoit bien. Ce n'étoit pas que le peuple d'Athènes se connût mieux que lui en peinture, ni qu'un peintre fit bien d'adopter les corrections que le public lui prescrit: mais c'est que le public qui ne sait pas en quoi consiste ce qui lui déplait, voit confusément dans l'ouvrage de l'art ce qui ne lui plait pas, & que l'artiste en se corrigeant & cherchant à lui plaire se surpasse lui-même.

Je ne parlerai pas des *conseils* de ceux qui d'eux-mêmes s'ingèrent d'en donner sur nos Arts, sans qu'on leur en demande; rien ordinairement n'est plus sujet à erreur que leur jugement. On peut remarquer que plus l'homme qui n'est pas Artiste, ou qui est peu instruit de ce qui regarde les Arts, s'étend sur son jugement & veut motiver ses *conseils*, que plus il disserte enfin, plus il s'égare & plus l'Artiste a droit de penser qu'il n'a rien d'utile à en tirer.

Ce qu'on auroit à desirer (mais ce qu'on n'a pas lieu d'attendre) ce seroit que les personnes dont je parle bornassent leurs jugemens à un énoncé simple de ce qui les affecte.

Il seroit à souhaiter aussi que les Artistes qui sont eux-mêmes sujets aux prétentions & à des préventions trop favorables à leur égard, employassent tous les

moyens qui leur ſont poſſibles pour ſe dégager quelques momens des liens dont les garrote leur amour-propre.

Je ne dirai rien de l'Art qu'ils employent trop ſouvent contre leur propre intérêt, pour offrir ſous des aſpects propres à faire illuſion, les ouvrages ſur leſquels ils ſouhaitent d'être flattés & ſur leſquels ils redoutent un jugement ſévère; ils ſavent expoſer leurs ouvrages au jour le plus favorable, ſans réflechir qu'il n'y a pas d'apparence que l'ouvrage ſe trouve peut-être jamais dans un aſpect auſſi avantageux ; ils agiſſent en cela à-peu-près comme les Gens-de-lettres qui liſent avec un artifice & un agrément infini leurs productions. Cet artifice adoucit ou fait diſparoître des défauts qui reparoîtront immanquablement, parce ce que la choſe la plus rare eſt qu'un ouvrage ſoit lu par quelque perſonne que ce ſoit, auſſi adroitement que par l'Auteur. On a parlé ſouvent du talent merveilleux qu'ont les Auteurs & les Artiſtes pour excuſer les défauts de leurs ouvrages, ainſi je n'inſiſterai pas. Je finirai ſeulement par dire, que le moyen le plus certain de ſe procurer des *conſeils* utiles, eſt de les demander dans le deſſein bien ſincère de les obtenir. Demandez, peut-on dire alors, & vous obtiendrez. (*Article de M. W*ATELET.)

CONSIDÉRATION attachée aux Arts & aux Artiſtes.

Fixer l'attention du Public & quelquefois d'une Nation entière par des occupations qu'on remplit avec ſuccès & par des vertus ſociales auxquelles on ſe montre fidèle, c'eſt mériter & acquérir une véritable & complette *conſidération.* Chaque état, hors ceux qui ſont trop dédaignés par l'injuſtice des grandes ſociétés, peut conduire à une *conſidération* qui lui ſoit propre.

La *confidération* à laquelle un Artiſte peut parvenir, doit être aujourd'hui fondée non-ſeulement ſur les ſuccès qu'il obtient par des ſoins, des études ſuivies : mais comme il ſe montre bien plus qu'autre fois dans la ſociété, il doit encore établir l'eſtime à laquelle il aſpire ſur l'exercice habituel des vertus ſociales. La réputation qui vient du ſuccès des ouvrages, fixe avec intérêt les regards du Public ſur celui dont il admire les talens ; mais cette faveur établit pour l'Artiſte qui la reçoit, des devoirs plus exigeans qu'ils ne le ſont pour le citoyen ignoré. Ces devoirs peuvent être gênans, ſi les penchans de celui qui les contracte y mettent quelque oppoſition ; les penchans des Artiſtes (je parle en général) ſont trop ſouvent de nature à ſe plier difficilement aux obligations ſociales auxquelles on attache de la *confidération ;* parce que leur imagination trop vive & toujours exercée, ſe porte naturellement à un goût de liberté, d'indépendance, je dirois même, de libertinage d'eſprit qui ſont contraires à pluſieurs convenances abſolument indiſpenſables pour que la *confidération* ſe ſoutienne toujours inaltérable.

On doit appercevoir, d'après ces notions, que la réputation acquiſe par l'exercice heureux du talent, ne fait aujourd'hui qu'une partie de la *confidération* que l'Artiſte doit rechercher. Il pourroit, par des ſuccès nombreux, acquérir une réputation méritée & ne pas jouir de toute la *confidération* à laquelle il peut prétendre ; de même qu'il pourroit ne pas ſe diſtinguer dans ſon talent, & donner cependant de ſa perſonne, par l'exercice habituel des vertus & des bienſéances ſociales, une opinion avantageuſe, qui n'auroit aucune liaiſon avec ſon Art.

Il eſt donc une *conſidération* complette que les Artiſtes peuvent & doivent ſe propoſer d'obtenir. Quand ils ſe tenoient plus iſolés, l'idée de la réputation l'emportoit preſqu'entièrement pour eux ſur l'idée de la *conſidération;* parce que, dévoués à la retraite & au travail & vivant dans des ſociétés abſolument privées, leur exiſtence ſociale fixoit trop peu les regards du Public, pour qu'il eût droit de les juger ſous une double relation.

Nos mœurs à cet égard ſont changées, les Artiſtes, & l'on en pourroit dire autant des Savans & des Gens de Lettres, ſont admis dans la ſociété générale, &, par cette raiſon, ils ont droit à cette *conſidération* plus complette dont j'ai parlé. Les Artiſtes ſont donc en effet aujourd'hui ſuſceptibles d'une ambition de plus; ambition louable, & qui bien dirigée, tourne abſolument à l'avantage de celui qu'elle anime, & n'eſt pas même inutile à l'Art. On doit en effet préſumer que l'Artiſte engagé à reſpecter les convenances & les bienſéances ſociales, obſervera plus exactement encore celles qui ſont relatives à ſes ouvrages; & que ces deux mérites devenus plus fréquens, feront rejaillir ſur l'Art une opinion plus honorable. Cependant cette ambition, ce deſir extrême de la *conſidération* peut égarer celui qui s'y livre ſi, manquant de juſteſſe d'idées, il cherche à s'attribuer les nuances de *conſidération* qui ſont dues à d'autres états que le ſien; ſes efforts alors, en le détournant de la route qu'il doit tenir, peuvent nuire à la réputation qu'il doit obtenir par ſes talens & le priver enfin de la double gloire qu'il recherche.

Rien de plus commun aujourd'hui que ces mépriſes ou ces inconſéquences; rien de plus commun que les inconvéniens qu'elles occaſionnent. Un Magiſtrat veut acquérir

la *considération* d'homme d'Etat, de Politique, de Savant, d'Artiste. Un Artiste à son tour prétend quelquefois à celle d'homme de Lettres, d'homme du monde; il perd le tems qui l'auroit conduit à de plus grands succès dans l'état sous lequel il s'est montré; & l'incertitude qu'il cause sur l'espèce de *considération* qu'il demande, engage quelquefois à ne lui en accorder aucune. Il a trop demandé, & finit par ne recevoir que du ridicule. Il est bien rare qu'un homme puisse réunir plusieurs réputations bien fondées & plusieurs sortes de *considérations* à la fois. Si l'Artiste a la prétention de vouloir persuader que l'Art dans lequel il pourroit réussir n'est que le moindre de ses talens, il risquera de perdre la *considération* à laquelle il avoit droit, & qui feroit la jouissance de sa vieillesse, comme le souvenir des actions honnêtes & des travaux utiles devient celle des hommes vertueux. (*Article de M.* WATELET.)

CONTORSION, (subst. fém.) se dit en peinture des attitudes outrées, quoique possibles, soit du corps, soit du visage. Le peintre, en voulant donner de l'expression à ses figures, ne leur fait souvent faire que des *contorsions*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

CONTOUR, CONTOURNER.

Les objets qui tombent sous le sens de la vue ne sont distincts à notre égard que par la couleur que nous fait parvenir la lumière; mais nous ne distinguerions vaguement que des masses colorées, si chaque objet, doué d'une couleur différente ou différemment nuancée, ne nous offroit une apparence distincte des autres, par les bornes dans lesquelles cette couleur qui lui est propre se

trouve renfermée. Ce ſont les bornes de ces diverſes apparences colorées qui forment le *contour* ou les *contours* de chaque objet.

Ainſi, une ſurface apparente, telle que celle du ſoleil ou de la lune, dont la matière colorée eſt comme renfermée dans un cercle, nous donne l'idée d'un objet rond; & les points ou la ligne ſuppoſée qui le circonſcrivent, ſont pour nous les *contours* d'un objet rond. Je crois cette première & ſimple notion d'autant plus ſuffiſante, que dans ce ſujet, comme dans une infinité d'autres, les termes reçus, connus & convenus équivalent à une définition.

Il n'y aura perſonne, à ce que je penſe, de ceux qui liront ce Dictionnaire, qui n'ait une idée plus claire encore que mon explication, de ce qu'eſt un *contour* : il me ſera donc permis de ne pas m'appeſantir ſur une définition, d'autant qu'il eſt ſouvent impoſſible d'en faire qui ſoit complettement juſte, & je regarderai mes Lecteurs même les moins inſtruits en Peinture, comme ſachant ce que je veux dire, lorſque j'employerai le terme qui fait le ſujet dont je m'occupe. Mais il n'eſt peut-être pas inutile d'expliquer comment les *contours* d'une figure ou ceux d'une ſtatue ſe manifeſtent à l'œil, relativement au deſſin & à la Peinture, de manière à être imités par un trait; car on peut dire avec raiſon, qu'il n'y a point, à proprement parler, de trait dans une figure dont toutes les parties ſont des ſuites de ſuperficies plus ou moins rondes & dont les points qui forment la ſurface ſe joignent ſans interruption. Il ſembleroit alors que le trait ou *contour* que *deſſine* ou que peint l'Artiſte fût une ſorte de convention de l'Art; & effectivement lorſque le *contour* eſt tracé preſqu'également & forte-

ment marqué par un trait de ſanguine ou de crayon noir, par exemple, certainement le *contour* eſt alors mêlé de vérité & de convention. Auſſi le *contour* le plus parfait eſt-il celui qui, tracé avec légéreté & avec une intelligence fondée ſur la vérité, comme je vais le dire, fait en quelque façon oublier la trace du moyen, pour ne donner à penſer que l'image préciſe du corps qu'on regarde attentivement du point de vue où l'on eſt placé.

Ce qui donne l'idée du *contour* dans l'objet naturel, ſont des nuances plus ou moins obſcures qui ſucceſſivement ſervent de fond à l'objet qu'on deſſine, & qui le circonſcrivent entièrement. En effet, poſez une figure humaine ou une ſtatue dans un endroit quelconque, placez vous dans un point d'où vous l'obſerverez avec l'intention de concevoir ce que je deſire vous faire comprendre (je m'adreſſe, comme on le ſent, à ceux qui n'ont aucune idée de ces détails des arts), vous verrez en conduiſant votre regard tout autour de l'objet de votre obſervation, la couleur générale qui le diſtingue à vos yeux paroître tantôt plus claire, & tantôt plus obſcure, parce que ſi le fond, c'eſt-à-dire, les couleurs des objets ſur leſquelles elles ſe deſſinent à votre œil, ſe trouvent plus claires ou plus obſcures que la ſienne; la dernière ligne de ſa ſurface vous paroîtra tantôt plus claire, tantôt plus obſcure elle même par l'effet de l'oppoſition. Les extrémités des ſurfaces de cette figure paroîtront donc terminées ou deſſinées par un trait ou *contour* diverſement marqué que vous vous figurerez lui appartenir, quoiqu'il n'appartienne pas plus réellement à cet objet qu'à ceux qui ſe trouvent derrière ou à côté. C'eſt-là cependant ce que veut imiter le trait que vous formez avec le crayon ou le pinceau. Si le fond ſe trouve moins

clair que la partie de la figure que vous dessinez, alors le *contour* que vous attribuez à votre figure semble disparoître ou appartenir au fond. Voilà pourquoi, dans les dessins, il y a telle partie du *contour* qui n'est décidée que par l'ombre du fond, sans qu'il y ait aucun trait; ou bien, si l'on n'indique point de fond, l'on rend au moins le trait du *contour* si léger, si fin, si peu sensible, qu'on désigne à l'imagination ce qu'on n'a pas dû représenter plus sensiblement. Voilà pourquoi, comme je le dirai encore au mot TRAIT, le *contour* a d'autant plus de ressemblance avec ce qu'offre la nature, qu'il est moins apparent dans les endroits où la figure s'oppose en clair sur un fond plus obscur; & le trait qui représente le *contour* est d'autant plus conventionnel que, sur une surface également blanche, par exemple, il est plus fortement ou plus également marqué & prononcé. Si l'on veut rapprocher plusieurs des notions qu'on trouvera aux mots ACADÉMIE, DESSIN, TRAIT, TOUCHE, elles s'éclairciront les unes par les autres; & cela est nécessaire pour avoir une idée juste de ce que c'est réellement que le *contour* & le trait employés par les Artistes.

Les observations qu'on peut faire avec un Artiste-Dessinateur intelligent, en les rapportant à l'explication que je donne, acheveront de la faire comprendre entièrement, s'il reste quelqu'obscurité.

Pour revenir aux deux termes que j'ai rassemblés à la tête de cet Article, je ferai remarquer que le substantif & le verbe offrent entr'eux une différence dans leur signification, ce qui n'est pas sans exemple dans notre langue. *Contour* signifie, comme je viens de le dire, la ligne tracée qui désigne les formes d'une figure, & ce mot n'entraine que l'idée simple du trait qu'on employe à cet

usage, & tel qu'il doit être employé. *Contourner* a un sens qui annonce un défaut : car lorsqu'on dit, une figure *contournée*, on peut entendre que le contour de cette figure a de l'affectation, qu'il est *tourmenté*, qu'il s'éloigne enfin de la simplicité de la nature. On ne diroit pas que Raphaël contourne ses figures, mais l'on dit avec raison que nul dessinateur n'a donné à ses figures des *contours* plus purs & plus élégans que lui. Je ne conçois pas assez clairement la cause de cette différence d'acception, pour hazarder de la faire connoitre ; mais il est nécessaire de l'établir pour être utile à ceux qui veulent parler avec justesse le langage de l'Art, & comprendre ce que disent les bons Auteurs ou les Artistes qui s'expriment avec précision.

Pour revenir au mot *contour*, il signifie donc, dans la figure vivante ou de ronde-bosse, l'extrémité des surfaces apperçues dans un point de vue fixe où l'on est placé pour les observer & les étudier. Le *contour* d'une figure, d'un membre, d'une partie de quelqu'objet naturel ou d'une imitation en ronde-bosse, varie au moindre déplacement de l'objet fixé par le regard, ou de l'œil qui le fixe. Il n'en est pas de même du *contour* de la figure tracée, dessinée & peinte. Le *contour* alors est fixe, invariable ; & c'est d'après l'observation qu'on en fait qu'il est plus facile de l'apprécier, d'en appercevoir les défauts ou d'en sentir les beautés.

La justesse, la correction, la noblesse, l'élégance, la grace, la force, l'énergie, sont des caractères différens par lesquels on désigne le *contour* ou les *contours* des figures, soit dans les dessins, soit dans les tableaux. Il n'est pas inutile de faire sentir ici, avant d'entrer dans quelques détails sur les caractères que j'ai

désignés, combien, à l'égard des *contours*, la Sculpture a plus de difficultés que la Peinture, non que je veuille ici établir de prééminence entre les deux Arts. Ce projet, tenté plus d'une fois, ſoit de bonne foi, ſoit par jeu d'eſprit, n'a aucune utilité, eſt impoſſible à exécuter & ne ſert de rien au progrès des Arts & des connoiſſances. Il y a dans la Peinture des difficultés à ſurmonter qui n'exiſtent point dans la Sculpture, puiſque la couleur, l'harmonie du clair-obſcur, les ordonnances ou compoſitions dans leſquelles il entre un grand nombre d'objets, ne ſont pas de ſon reſſort. Mais pour me borner au ſujet de cet Article, les *contours* de chaque objet que repréſente la Sculpture doivent avoir à l'œil qui ſe promene autour d'une figure repréſentée, toutes les perfections auxquelles le Deſſinateur & le Peintre ne ſont aſtreints que pour le ſeul point de vue ſous lequel ils préſentent l'objet qu'ils deſſinent ou qu'ils peignent. Si le Peintre a réuſſi à rendre ce *contour* exact, correct, & s'il n'a rien omis des beautés qui lui appartiennent, ce ſuccès ſuffit. Le ſpectateur, en changeant de place & de point-de-vue, n'exige pas davantage. Ainſi le Peintre n'eſt pas obligé, comme le Statuaire, de promener, pour ainſi dire, la correction, la beauté, la grace, dans tous les points-de-vue de ſon ouvrage, où l'obſervateur peut s'arrêter en tournant autour de ſa figure.

C'eſt donc en quelque ſorte principalement pour le Sculpteur ſtatuaire que les *contours* ſont un objet d'attention, d'études & de difficultés toujours renaiſſantes. Cette obſervation n'ôte rien au mérite que le Deſſinateur & le Peintre peuvent acquérir par la ſcience approfondie des *contours*; car ſi, d'un côté, ces Ar-

de l'Art, car c'eſt ainſi qu'on déſigne le *contour*, qui eſt non-ſeulement *exact*, mais encore conforme à la nature choiſie. La correction donne une idée de juſteſſe & d'exactitude; & de plus, comme je viens de le dire, une idée relative aux proportions reconnues comme baſes de la perfection. On ne doit donc pas dire d'un Artiſte qui a deſſiné exactement un modèle imparfait, que ſon *contour* eſt *correct*, parceque l'enſemble qu'il a imité eſt lui-même incorrect. Le *contour correct* annonce une connoiſſance des proportions & une exactitude à s'y conformer. On entend plus préciſément encore cette correction répandue ſur tout le *contour* en l'appellant un *contour pur*. Certaines têtes antiques ont un *contour pur*; certains traits des plus célèbres Deſſinateurs préſentent des *contours purs*.

Un *contour correct*, *pur* & *décidé* rappelle l'idée de Raphaël, deſſinant ſans héſiter la tête d'un de ces Anges qu'il a placés dans le tableau d'Héliodore: ceux qui ont eu l'avantage de voir dans ce ſiècle le célèbre Bouchardon deſſiner d'après le bel Antique, ont pu concevoir clairement ce que c'eſt qu'un *contour décidé*, & nombre de ſes deſſins atteſtent cette ſavante aptitude qu'il avoit acquiſe, & à l'aide de laquelle il deſſinoit quelquefois le *contour* d'une Académie preſque d'un ſeul trait, ſans héſiter & ſans ſe reprendre, ou ſe corriger. Un *contour ſévère* n'exige pas cette déciſion; mais quand plus de lenteur y ſeroit employée, il ſuppoſe toujours l'exactitude, la correction & la pureté; il ſuppoſe ſurtout que l'Artiſte n'a point altéré, quand ce ſeroit avec l'intention d'adoucir quelques légers défauts, l'exactitude du trait: un Deſſinateur *ſévère* porte cette exactitude au même point qu'un homme qu'on nomme *ſévère*,

la

la porte dans ſes mœurs, ou qu'un Moraliſte ſévère la porte dans ſes principes.

Le *contour ſimple* eſt celui qui rend naïvement la nature. L'exactitude s'y montre plus dans le caractère général de l'enſemble, que dans la correction de chaque partie.

La naïveté ſe trouve compriſe dans cette dénomination, & ces caractères ſont convenables à certains objets plutôt qu'à d'autres. Le *contour* de l'Antinoüs a plus de ſimplicité ou de naïveté que celui de l'Apollon, plus que celui du Gladiateur, & ſurtout plus que celui du Laocoon.

La *grandeur* convient au *contour* du Dieu qui vient de débarraſſer la terre d'un monſtre malfaiſant, & la qualification de *prononcé* convient au *contour* d'un Athlète & ſur-tout du malheureux Vieillard, qui, enlacé par les ſerpens, expire dans un ſupplice dont la mort de ſes enfans accroît les horreurs.

Le *contour liant* eſt celui dans lequel l'intelligent Deſſinateur fait ſentir la molleſſe agréable, dont la nature a doué la jeuneſſe de l'un & l'autre ſexe dans ſes mouvemens & dans ſes formes.

Le *contour ondoyant* prend ſa ſource dans les mêmes idées, rapprochées de celles d'un élément flexible. Auſſi ne convient-il qu'à certains mouvemens, certaines poſitions, d'une nature ſouple, telle que l'eſt la jeuneſſe & le ſexe le plus foible. Lorſque ce caractère de *contour* eſt employé trop ſouvent par l'Artiſte, il ſe tourne aiſément en habitude, il peut dégénérer en manière, & par conſéquent devenir un défaut.

Je ne m'étendrai pas ſur les qualités blâmables des *contours* qui peuvent être miſes en oppoſition avec celles

que je viens d'énoncer, mais je rapprocherai ces oppositions.

Contour faux, contraste avec *contour juste*; l'*inexact* est opposé à l'*exact*, & l'*incorrect* au *correct*. On ne dit pas un *contour impur*, pour exprimer l'opposition au *contour pur*; mais on dit que le *contour* manque de *pureté*; qualité aussi rare dans le dessin & dans la Peinture que dans les mœurs.

Le *contour indécis* s'oppose à celui qui a la *décision* dont j'ai parlé, le *contour mol* au *contour ferme*, & même au *sévère*; le *bas* ou le *mesquin* à celui qui a de la grandeur & de la noblesse. Le *fier*, le *prononcé*, excluent le trait ou *contour insignifiant*, indéterminé. Le *contour liant* est l'opposé du *contour sec*, & l'*ondoyant* enfin, de celui qu'on appelle *heurté*.

Voilà les principaux caractères par lesquels on distingue le *contour*. S'il s'agissoit à présent d'indiquer aux jeunes disciples celui qu'ils doivent préférer, on sent aisément qu'on leur donneroit pour précepte de les connoître, de les distinguer, de s'habituer à les pratiquer tous & sur-tout de les mettre en usage à propos & convenablement; mais ils pourroient exiger, indépendamment de ce précepte trop général, quelques notions au moins sur l'ordre dans lequel ils doivent procéder à cette étude si intéressante de l'art auquel ils se dévouent.

L'ordre dans lequel j'ai énoncé moi-même les différens caractères des *contours* leur indique à-peu-près la marche qu'ils doivent tenir; car on exige d'abord d'un dessinateur l'exactitude dans la présentation de l'objet qu'il se propose de nous transmettre, sans laquelle il manque de la première qualité essentielle.

En regardant ensuite le dessinateur comme artiste,

on veut de la correction & de la pureté. Comme artiste annonçant du talent & du génie, on est satisfait si on le voit dessiner ses *contours* avec une certaine décision qui prouve qu'il apperçoit vivement; avec une fermeté, preuve de l'énergie de son ame; avec une sévérité qui annonce le bon goût. On exige du dessinateur, suivant le différent caractère des objets, que tantôt il employe cette simplicité, cette naïveté, appanage de la grace; cette noblesse appartenante à la beauté; ce prononcé, cet articulé par lesquels l'ame du dessinateur fait connoître fortement les impressions vives dont il est susceptible; tantôt ce liant & cet ondoyant qui le montre susceptible, lorsqu'il est nécessaire, d'un sentiment de volupté, qu'on n'exige que trop souvent des arts, dans les temps & parmi les nations où leur emploi est plus recherché pour l'intérêt des plaisirs, que pour celui des vertus & des mœurs. (*Article de M. Watelet*).

CONTOURNÉ, (adj.) affecté dans les contours. Ce terme est toujours pris en mauvaise part, & s'employe également pour les ouvrages de peinture, de sculpture & d'architecture. Il a été transporté aux ouvrages d'esprit; on dit une phrase, une période contournée. Ce vice naît de l'affectation mal-adroite d'éviter la trop grande simplicité. Un Architecte contourne le plan & les détails d'un édifice pour rompre la ligne droite ou la ligne circulaire. Un Peintre, un Sculpteur contourne une figure, c'est-à-dire, lui donne une position, une attitude peu naturelle, pour éviter la froideur. Toutes les fois qu'une figure fait plus de mouvement, plus d'effort que n'en exige l'action

qu'on lui ſuppoſe, elle eſt contournée. Par exemple, l'action du commandement doit être d'autant plus ſimple, que celui qui le reçoit eſt plus ſubordonné à celui qui le donne. Un coup d'œil, un geſte ſuffit pour aſſurer de l'obéiſſance celui qui a le pouvoir de commander. Moins il fait de mouvement, plus il montre de grandeur, parce qu'il eſt certain qu'on ne tentera pas de lui réſiſter. Jupiter, pour ébranler l'Olympe, ne fait que remuer le ſourcil.

Que dire de certains peintres qui, pour repréſenter un prince, un général qui commande, lui font porter la tête en arrière avec effort, étendre & roidir le bras droit, ployer le poignet en l'arrondiſſant avec une ſorte de contraction, & tendre violemment le doigt index? Ce n'eſt pas repréſenter un homme qui jouit de la grandeur, mais un homme qui veut ſe faire grand. Une ſemblable poſition ſeroit bonne pour repréſenter le ridicule d'un inſolent ſubalterne qui affecte de commander.

On contourne les figures pour leur donner de la grace : c'eſt oublier que la grace ne ſe trouve qu'avec la nature, qu'elle eſt negligée, & que tout ce qui eſt affecté eſt en même-temps diſgracieux.

La plus légère étude de l'antiquité ſuffit pour empêcher les artiſtes de faire des figures *contournées*. Les Grecs, dans tous les genres, n'ont aimé que la nature: ils ont été ſimples dans les plans de leurs tragédies, ſimples dans les expreſſions qu'ils ont prêtées à leurs perſonnages; ſimples dans les attitudes qu'ils ont données à leurs ſtatues. S'ils repréſentoient une figure tranquille, ils la montroient dans le plus parfait repos.

L'homme, dans quelque ſituation qu'il ſe trouve,

prend toujours l'attitude la moins pénible, celle dans laquelle il eſt le plus à ſon aiſe. S'il ne fait pas une action difficile, il évite toute poſition, tout mouvement qui peut lui donner quelque peine. Toutes les fois qu'un artiſte oublie ce principe, il pêche contre l'art, puiſqu'il pêche contre la nature : tout genre a ſa naïveté, & la naïveté plaît toujours.

On dit aux élèves : donnez du mouvement à vos figures ; & ce précepte eſt fondé ; mais il faut ajouter : ne leur donnez que le mouvement qu'elles doivent naturellement avoir dans la ſituation où vous les ſuppoſez.

Contourner une figure par des mouvemens violens, lorſqu'elle ne fait qu'une action aiſée & ſimple ; c'eſt commettre le même contreſens que ſi on lui faiſoit ouvrir violemment la bouche pour indiquer qu'elle parle.

Enfin, le peintre doit éviter conſtamment les formes *contournées* dans l'architecture dont il décore ſes tableaux, dans les ornemens & les meubles qui en forment les acceſſoires. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONTRASTE, (ſubſt. maſc.) On peut obſerver pluſieurs ſortes de *contraſtes* dans un ouvrage de l'art ; *contraſte* des ombres & de la lumière, d'où réſulte le clair obſcur ; *contraſte* dans l'âge, le ſexe, les paſſions des perſonnages ; *contraſte* dans les mouvemens des différentes figures ; *contraſte* dans le mouvement des parties d'une ſeule figure. C'eſt à ces deux derniers objets que le mot *contraſte* eſt plus particulièrement conſacré.

« Par *contraste*, on entend en peinture la variété
» bien raisonnée de toutes les parties ; c'est l'op-
» posé de ce qu'on appelle répétition. Si, par exemple,
» dans un grouppe de trois figures, l'une se montre
» de face, l'autre de profil, & la troisième par le dos, il
» y aura un bon *contraste*. Ainsi, chaque figure &
» chaque membre doit être en *contraste* avec les autres
» du même grouppe, comme les différens grouppes
» d'un tableau doivent contraster entr'eux. *Mengs* ».

Si plusieurs figures dans un même tableau ont le même mouvement; si, quoique leur mouvement général soit varié, leurs jambes ou leurs bras ou quelques autres parties tendent à décrire des lignes semblables, le spectateur sera justement choqué que le peintre ait trouvé si peu de ressources dans son art, quand la nature lui offre tant de variété. Les mouvemens doivent donc être variés, mais cela ne signifie pas qu'ils doivent être contraires les uns aux autres.

Il y a quelques circonstances où les principaux mouvemens des différentes figures doivent être les mêmes, comme lorsqu'elles concourent ensemble à tirer ou à pousser quelque chose. Alors la variété ou le *contraste* se trouvera dans des mouvemens accessoires, dans l'expression, dans la différence des âges, des formes, &c.

On recommande d'observer le *contraste*, même dans une seule figure. Les deux épaules, les deux hanches, les deux genoux ne doivent pas être à une même hauteur. La tête s'incline du côté de l'épaule la plus élevée; le bras se porte en avant du côté où la jambe est portée en arrière; on voit le dessus d'une main & la paume de l'autre. Il faut cependant observer que la recherche

affectée & trop apparente des *contrastes* ne feroit pas moins vicieuse que la symmétrie.

On a vu des peintres qui rendoient affreux les visages d'hommes pour les faire contraster avec les femmes. Cette ressource ne suppose pas un grand art & ne mérite pas d'être adoptée. On peut seulement en profiter quand elle est offerte par le sujet. La face de bouc, le teint brûlé d'un satyre *contraste* fortement avec la beauté d'une jeune nymphe & la blancheur de son teint ; le visage ridé d'une vieille nourrice fait un *contraste* heureux avec les jeunes attraits de Danaë.

On n'a pas besoin de chercher les contraires pour contraster suffisamment. Le front chauve d'un vieillard, l'expression de son austère sagesse *contrastent* bien avec le front ingénu d'un adolescent que parent les boucles naturelles de ses cheveux. Les traits d'une prudente mère qui a la beauté de son âge *contrastent* avec la beauté naissante de sa modeste fille. La fière Junon & la tendre Vénus, toutes deux également belles, *contrastent* par le caractère différent de leur beauté.

Il est un autre *contraste* trop négligé par les peintres d'histoire : c'est celui des proportions. On a mesuré un petit nombre de statues antiques, & l'on a donné pour règle d'en suivre les proportions : on est convenu d'éviter le trop d'embonpoint & la maigreur. Mais, comme le remarque le célèbre Mengs : « Les peintres doivent » mettre infiniment plus de variété dans leurs productions que les sculpteurs, & sont par conséquent » renfermés dans des bornes moins circonscrites ». Raphael semble avoir pensé de même : il s'est servi de toutes sortes de proportions, & l'on connoît de lui des figures qui n'ont que six têtes & demie de hauteur ;

c'eſt encore le même artiſte qui fait cette obſervation.

Sans doute, ſi l'on fait un tableau d'un petit nombre de figures, on doit leur donner, ſuivant leur état, leur âge & leur ſexe, la plus élégante proportion. Sans doute encore ce ſeroit un défaut de repréſenter un guerrier chargé d'embonpoint, à moins qu'on ne faſſe un portrait, parce que les exercices & les fatigues d'un homme de guerre ſemblent exclure une corpulance qui ſuppoſe l'abondance & le repos. Mais, dans une aſſemblée de magiſtrats, de ſavans; dans un concours de peuple, dans une réunion d'hommes, dont pluſieurs mènent une vie ſédentaire, tandis que d'autres ſont livrés à de rudes travaux, pourquoi ne raſſembleroit-on pas toutes les proportions qui ne ſont ni ridicules ni vicieuſes? Pourquoi n'imiteroit-on pas la variété de la nature? N'eſt-ce pas avertir qu'on ne l'imite pas que de meſurer tous les hommes ſur un même module? N'a-t-elle pas des beautés véritables dans le nombre infini de ſes variétés? Pourquoi dans une aſſemblée d'anciens philoſophes, Diogène, volontairement miſérable, ne ſeroit-il pas d'une extrême maigreur; le laborieux Ariſtote un peu maigre; le voluptueux Ariſtippe un peu trop gras, & le faſtueux Platon pourvu d'un juſte embonpoint? La proportion de Voltaire, celle de Monteſquieu ſeroient-elles déplacées dans une conférence de gens de lettres? Puis-je croire que je vois un peuple aſſemblé, ſi je cherche envain des hommes d'une haute ſtature, s'élevant de la tête preſqu'entière au-deſſus de quelques gens d'une taille moyenne, tandis que ceux-ci ont auprès d'eux des hommes d'une proportion courte & ramaſſée? (*Article de M. Levesque*)

CONTRE-ÉPREUVE. (ſubſt. fém.) Terme de deſſin & de gravure. On couvre d'une feuille de papier blanc & mouillée le deſſin, mouillé lui-même, ou l'épreuve d'une gravure encore fraîche, & on les paſſe ſous la preſſe d'un imprimeur en taille-douce ; alors le deſſin ou l'eſtampe ſe trouve répété en ſens contraire ſur la feuille de papier qui y étoit appliquée. Ce double du deſſin ou de l'eſtampe eſt plus foible que ne l'étoit l'eſtampe ou le deſſin, qui eux mêmes ſont plus ou moins affoiblis ſuivant que la preſſe étoit plus ou moins chargée. Alors le deſſin eſt fixé, l'on ne craint plus qu'il s'efface par le frottement. Ce n'eſt pas par la même raiſon que l'on tire une *contre-épreuve* d'une eſtampe, puiſque le noir à l'huile qu'on emploie pour l'imprimer en aſſure lui-même la fixité : mais cette opération eſt utile aux graveurs, parce qu'elle leur montre l'eſtampe à laquelle ils travaillent dans le même ſens que le deſſin ou tableau qu'ils copient, & qu'elle leur fait voir plus aiſément s'ils s'en ſont écartés. Cependant les graveurs négligent aſſez ordinairement de ſe procurer une *contre-épreuve* de leurs eſtampes. Je ne condamne pas leur pratique; mais je penſe qu'il eſt avantageux de regarder ſon ouvrage ſous tous les aſpects qu'on peut ſe ménager, ſur la planche, ſur l'épreuve, ſur la *contre-épreuve*, & au miroir. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONTRE-HACHER, terme de deſſin. C'eſt couper par de nouvelles hachures les premières hachures ou lignes de crayons qu'on a tracées. Ces nouvelles hachures ſe nomment des *contre-hachures*. Elles doivent tendre à former avec les premières plutôt des lozanges que des quarrés. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONTRE-TAILLE, terme de gravure. C'est une seconde taille dont on coupe la première que l'on a tracée. Si l'on veut imiter de la pierre on coupe le premier rang de tailles de manière que les *contre-tailles* y forment des quarrés : mais pour imiter de la chair ou des draperies, on affecte d'approcher plutôt du lozange que du quarré. Cependant le lozange outré devient désagréable parce que les sections que les *contre-tailles* font avec les tailles produisent un noir qui ne s'accorde pas avec le reste du ton. Les graveurs disent que ce travail *maquerotte* Le travail le plus agréable est celui qui tient le milieu entre le quarré & le lozange. Si l'on hasardoit des lozanges outrés à des travaux qui devroient passer à l'eau-forte, elle mordroit les sections formées par les tailles & les *contre-tailles* bien plus vivement que le reste du travail, & l'on risqueroit d'être obligé de recouvrir long-temps avant que la totalité de l'ouvrage fût assez mordue. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONVENANCE (subst. fém.) Les *convenances* n'appartiennent point à l'essence de l'art ; mais elles en sont une des plus importantes dépendances. Un Tableau restera toujours un excellent ouvrage de peinture, si les parties essentielles de l'art y sont d'une grande beauté, quoique le peintre y ait manqué aux convenances d'histoire, de costume, &c. : mais en jouissant de ses talens, on regrettera qu'il n'ait pas observé les *convenances*.

Les tableaux vénitiens sont remplis d'anachronismes, de fautes contre l'histoire & contre le costume : & quoique en même - temps ils ne soient pas d'une grande

correction de deſſin, on leur pardonne toutes ces défectuoſités en faveur du pinceau, de la couleur, & de l'imitation des plus riches étoffes.

Rembrandt deſſinoit encore plus incorrectement que les Vénitiens : il étoit encore bien plus bizarre & beaucoup moins riche dans le coſtumé : on prétend qu'il appelloit ſes antiques de vieilles armures, de vieilles hardes barbares, bien plus convenables à un cabinet de curioſités, qu'au cabinet d'étude d'un artiſte ; mais il réuniſſoit à un ſi haut degré les qualités qui conſtituent le peintre (je ne dis pas le deſſinateur) qu'on eſt captivé par l'admiration quand on voit ſes ouvrages, & qu'il ne reſte plus aſſez de liberté pour lui faire des reproches.

Mais ſi les vrais connoiſſeurs ont cette indulgence en faveur de l'ignorance de quelques artiſtes, de leur humeur capricieuſe, du goût de leur école, ils proportionnent cependant cette indulgence aux beautés, & montreroient avec juſtice beaucoup plus de ſévérité envers des artiſtes qui ne compenſeroient pas les mêmes défauts par un mérite égal, qui n'auroient pas le degré de talent qui fait pardonner le caprice, qui ſortiroient d'une école où ils ont appris les *convenances* en même-temps que les règles de leur art, & qui vivroient dans un ſiécle où la facilité de s'inſtruire rend l'ignorance inexcuſable.

Michel-Ange étoit loin d'être ignorant : auſſi, malgré la ſcience de ſon deſſin & la fierté de ſon ciſeau, ne lui a-t-on pas pardonné les défauts de *convenances* qu'il s'eſt permis, ſans qu'ils puſſent lui fournir aucune beauté particulière. On lui a juſtement reproché d'avoir introduit Caron & ſa barque dans le tableau

du jugement dernier : on a févèrement condamné l'inconvenance de fon Moyfe à vifage de bouc & vêtu comme un forçat. Ecoutons M. Falconet fur ce dernier ouvrage ; Mengs ne lui eft pas plus favorable.

« Un héros, le légiflateur, le chef d'un peuple doit » être repréfenté dans l'attitude la plus convenable à » la grande idée qu'on s'en en eft faite. Il doit avoir » une action caractériftique, & un vêtement qui marque » fa dignité, fur-tout lorfque celui qu'il portoit n'é» toit pas ignoble. Si l'artifte s'éloigne quelquefois » du coftume, ce ne doit être que pour ajouter à » la dignité de fon fujet : tous les grands peintres & les » grands artiftes font d'accord fur ce point...... » Un homme vêtu d'une efpèce de camifole fort fer» rée, qui laiffe voir les bras nuds jufques par-deffus » les épaules, reffemble plutôt à un forçat qu'à un lé» giflateur. Le défaut d'expreffion & de *convenance* » eft tout auffi frappant ; un homme qui d'une main » tient le bas de fa barbe, & dont l'autre main fans » action eft pofée fur fon ventre, n'exprime rien, abfo» lument rien : il ne dit pas un mot de ce que Moyfe » avoit fans ceffe à dire à fon peuple indocile. Quel » heureux fujet pour un ftatuaire ! que d'expreffion, de » grandeur, de pathétique il préfente » !

Sans doute le défaut de *convenance* le plus choquant eft celui de l'expreffion, parce qu'elle tient de plus près à l'effence de l'art. On a reproché au Guide d'avoir extrêmement affoibli l'expreffion de fes figures dans la crainte d'en altérer la beauté, comme fi la beauté expreffive n'étoit pas la première que l'art dût fe propofer pour objet.

L'expreffion pittorefque étant la première *convenance*

de l'art, sollicite l'indulgence pour les ouvrages où elle se trouve jointe à des défauts contre d'autres *convenances*. Je me ferai mieux entendre en laissant parler M. Falconet sur la fameuse descente de Croix de Rubens. « C'est en Flandres, dit-il, à Anvers sur-tout » qu'il faut voir ce peintre dans les compositions à » grands ressorts. Je ne parle pas de ses différens ou- » vrages que j'ai vus; je me borne à dire ici que sa » fameuse descente de Croix est un des plus effrayans » tableaux que je connoisse, & peut-être celui qui, » en me présentant ce que l'art a de plus expressif, » m'a fait le plus d'horreur. L'idée d'un corps divin » n'avoit pas pénétré l'artiste : son christ mort est un » vil supplicié qu'on détache du gibet; si l'on ne voyoit » pas la croix, on penseroit que c'est même de la » roue. Chaque fois que je verrois ce tableau, je » croirois être à la grêve quand on en ôte un mal- » faiteur après l'exécution. Est-ce ou n'est-ce pas l'é- » loge de Rubens que je fais? Je n'en sais rien : « je peins l'effet que son tableau fit sur moi quand je » le vis à Anvers; & si, en ne le voyant plus, les » traces en sont en quelque sorte affoiblies, elles » ont cependant assez de force encore pour me faire » à-peu-près la même impression ».

L'idée que les anciens Grecs s'étoient formée de l'art les entraînoit à un défaut de *convenance*. Ils regardoient l'imitation de la plus grande beauté comme l'essence de l'art, & le corps humain dans sa forme la plus parfaite comme le complément de la beauté. Ils ne se prêtoient donc pas volontiers à le voiler, & faisoient souvent céder les autres *convenances* à l'idée qu'ils avoient du beau, en représentant les figures nues dans

les sujets où elles auroient dû être drapées. C'est ainsi qu'ils ne donnerent aucune draperie au Laocoon, quoique ce prêtre ne dût pas être nud au moment où il fut attaqué avec ses fils par les serpens qui leur donnèrent la mort. La célèbre collection du Duc de Malborough nous offre plusieurs exemples de semblables disconvenances. Dans la trente-huitième pierre, le soldat ou l'Achille descendant d'une roche est nud. La trente-neuvième pierre représente la dispute d'Ulysse & de Diomède ; les figures sont nues & d'une grande beauté. Sur la pierre quarante-deuxième on voit un soldat blessé qui tombe, & un autre qui poursuit le meurtrier ; tous deux sont nuds, leur tête seulement est couverte d'un casque. Les soldats Grecs quittoient-ils leurs habits pour aller aux combats ? On soupçonne que la pierre quarante-cinquième représente un Alexandre : sa tête est aussi casquée, son corps est absolument nud, son cheval est derrière lui. Alexandre avoit-il coutume de monter nud à cheval ? (*Article de M.* LEVESQUE).

CONVENTIONS. Si les arts employoient absolument les mêmes moyens que la nature, ils seroient la nature, & le mérite de leurs productions ne seroit plus fondé sur les mêmes bases. Les arts imitent la nature, & ne la doublent point; on peut dire même que la peinture ne peut parvenir qu'à feindre des imitations, c'est un des arts dont les illusions & les *conventions* sont les bases. Ces arts, qui ne peuvent créer, sont obligés d'employer pour opérer leurs prestiges, des moyens que la méditation fait inventer, & que l'industrie perfectionne; mais ces moyens ne

ſuffiroient pas, s'il ne s'établiſſoit encore entre ceux qui ſont deſtinés à jouir des ouvrages des arts & ceux qui les produiſent, des *conventions* plus ou moins avouées, plus ou moins ſecrettes. La première de ces *conventions* eſt, pour ceux qui fixent les yeux ſur un ouvrage de peinture, d'oublier, autant que cela eſt poſſible, pour quelques momens, que la repréſentation peinte eſt une imitation. De ſon côté l'Artiſte, en expoſant ſon ouvrage, eſt ſenſé dire à ceux qui le regardent : en vous laiſſant ſéduire, ſi j'ai ce bonheur, ne perdez pas abſolument de vue que cette illuſion qui vous ſéduit eſt l'effet de l'art; qu'elle eſt mon ouvrage, & ſongez combien il faut de ſoins & d'études pour y parvenir. Ces pactes mutuels ſont tellement indiſpenſables que, s'il étoit poſſible que le ſpectateur ſe trompât irrévocablement, les artiſtes perdroient ce qui les flatte le plus, l'admiration de leur talent; & les ſpectateurs le principe du plaiſir que produiſent les arts; car il eſt certain que le but des arts pour les uns & les autres ne peut être que des erreurs momentanées. L'artiſte & le ſpectateur ſouffrent donc volontiers, & doivent deſirer même que l'ouvrage ne trompe pas abſolument; mais qu'il engage à ſe laiſſer tromper. Si l'erreur étoit entière au premier abord, ce qui peut avoir lieu dans certaines circonſtances, il eſt indiſpenſable, comme je l'ai dit, pour que la réuſſite ſoit complette, qu'on reconnoiſſe enfin que cette erreur eſt l'effet de moyens inventés & employés avec la plus grande intelligence; car c'eſt de cette connoiſſance que naît, dans ceux qui jouiſſent des productions artielles, un ſentiment agréable, qui, mêlé d'admiration, ſe partage, ſans qu'on s'en

rende précisément compte, entre l'ouvrage, l'artiste & l'art, & souvent l'objet réel qu'on a imité, lorsqu'il a été bien choisi.

Le spectateur joint encore assez souvent à ces idées celle du moyen qu'il a de reproduire en lui ce sentiment agréable, en revoyant l'imitation; comme on se fait un plaisir d'avance de pouvoir relire un ouvrage imprimé qui satisfait l'esprit ou le cœur: je serois tenté d'ajouter encore à tout cela la satisfaction des personnes qui partagent la jouissance de ceux à qui ils procurent la vue d'un bel ouvrage, & qui sont témoins des mêmes illusions qu'ils ont éprouvées.

Il résulte de ces élémens que des *conventions* plus ou moins développées sont inséparables de l'art de la peinture, comme il en est d'essentiellement attachées aux autres arts libéraux. Il est indispensable, par exemple, que tout spectateur convienne tacitement de se placer (pour éprouver les illusions qu'a eu dessein de produire sur lui l'artiste) à la distance & au point de vue qui doit contribuer le mieux à le tromper; il faut qu'il se soumette à renfermer en quelque façon ses regards dans l'espace peint, qui, pour lui rappeller cette convention, se trouve ordinairement circonscrit par une bordure, dont le véritable avantage est de fixer la vue & d'opposer quelqu'obstacle à la distraction que causeroient les objets voisins, & à la comparaison d'objets naturels & vrais, & d'objets imités.

C'est par cette nécessité de *conventions* tacites que nous nous accordons même avec le joueur de gobelets pour nous en laisser imposer; & que, d'après une sorte de pacte secret, nous nous prêtons à nous approcher de

de lui, à nous laisser placer à son gré, & à nous soumettre à toutes les préparations qui favorisent ses adroites supercheries.

J'ajouterai, puisque j'y suis naturellement conduit, que ceux qui, n'ayant aucun penchant pour les arts & pour la peinture en particulier, se refusent avec affectation à observer les *conventions* nécessaires, & se font une sorte de vanité de se défendre opiniâtrément de ce qui peut favoriser les illusions artielles, ressemblent à certains spectateurs des jeux dont j'ai parlé, qui croyent montrer de l'esprit, de la sagacité, & ne se montrent que ridicules, en faisant, s'ils le peuvent, manquer les tours d'adresse dont on se propose de les amuser. La dérision qu'ils essuyent, ou l'impatience qu'ils causent, vient de ce que, par une petite vanité mal entendue, ils rompent ouvertement les *conventions* que les autres observent pour leur amusement, sans se croire plus dupes que ceux qui ne veulent pas se laisser tromper.

Plus on entre dans les détails-pratiques de la peinture, plus on apperçoit le nombre considérable de *conventions*, qui doivent nécessairement s'établir & s'observer pour que cet art puisse exister. Une des plus indispensables encore, est celle qui, relative à la différence de dimension, fait que nous nous prêtons à l'illusion, même pour les imitations plus ou moins grandes que les objets imités. Sans une *convention* tacite, il ne pourroit certainement y avoir aucune illusion pour le spectateur, & sur-tout à l'égard des tableaux qui représentent la nature humaine, dont les dimensions ordinaires nous sont plus habituelles. Aussi-tôt que l'art de la peinture s'établit, il s'établit donc aussi

de la part de tous ceux pour qui ses ouvrages sont destinés, cette *convention*, qu'une figure de quelques pouces de hauteur représentera un homme ou une femme de la grandeur ordinaire. Dès-lors, chacun se charge, à l'aide de son imagination, de grandir ou de diminuer les figures petites ou colossales; & l'on conçoit aisément que si l'imagination est susceptible de ce miracle, relativement à la figure humaine, elle doit avoir moins de peine à opérer un semblable effet pour les objets inanimés, qui la plupart sont susceptibles eux-mêmes de très-grandes différences dans leurs dimensions naturelles.

Ne passons pas sous silence une autre *convention* non moins difficile à remplir, & sur laquelle on ne réclame pas plus cependant que sur celle dont j'ai déjà parlé; c'est celle de se prêter à l'immobilité effective dans les objets que l'imitation suppose en mouvement.

Il existe, dans les arts libéraux, deux genres d'imitation de la nature; les ouvrages de l'un de ces genres sont dénués de mouvement, telles sont les imitations produites par la peinture & la sculpture : les productions de l'autre genre sont douées de mouvement, ou s'opèrent à l'aide du mouvement; telles sont les imitations qu'exécutent la pantomime, la poësie, l'éloquence & la musique.

Le premier genre exige que l'on suppose des instans d'existence fixe & permanente dans le mouvement même. L'on peut comparer ces instans incommensurables de fixité aux points mathématiques, ou plutôt à ces parties infiniment petites du cercle, lorsqu'on le regarde comme un polygone composé d'une quantité innombrable de côtés; une action & une expres-

ſion dans l'homme vivant, quelque promptes qu'elles ſoient, peuvent donc être conçues comme une ſuite de mouvemens ou de modifications innombrables du corps, des membres ou des traits, quoique cette diviſion ne puiſſe tomber ſous le ſens de la vue. C'eſt ſur cette vérité abſtraite que le peintre ſe fonde, & c'eſt d'après elle qu'il doit avoir pour but de repréſenter tout ce que comprend une de ces portions ou de ces modifications inſtantanées des actions, des mouvemens ou des expreſſions. Il doit l'imiter de maniere que rien ne ſoit retardé ni anticipé dans l'inſtant qu'il choiſit, & qu'il eſt le maître de choiſir. C'eſt de la plus ou moins grande exactitude dans l'obſervation de cette unité, que dépend en partie la vérité de l'imitation. L'on concevra aiſément, d'après ce développement, combien la perfection eſt difficile; parce que la nature, ne s'arrêtant pas dans le mouvement au regard, ni à la volonté du peintre, & pour la néceſſité qu'il en auroit, ſa mémoire & ſon imagination ſont ſes ſeules reſſources; & l'on ſait combien il eſt difficile à la mémoire, ſi ſujette à s'altérer, & à l'imagination ſi mobile, de ſe fixer à un point, & d'embraſſer de ce point tout ce qui peut y être relatif. Mais pour ne pas nous écarter de ce qui regarde les *conventions* reſpectives, je continuerai d'obſerver que le ſpectateur à ſon tour ſe prête à croire, autant qu'il peut, que l'inſtant ſuppoſé auquel l'artiſte s'eſt fixé dans ſon imagination, eſt aſſez ſenſible pour qu'il puiſſe juger ſi l'artiſte a fidèlement rendu tout ce qui peut y avoir rapport; il faut encore qu'il ſe prête à imaginer que cet inſtant ne fait que d'exiſter ou va paſſer, quoiqu'il ne paſſe pas en effet, & que le perſonnage repréſenté

en mouvement soit resté immobile, comme s'il étoit frappé du regard de Méduse.

Il existe, comme je l'ai dit encore, une infinité de *conventions* respectives qui appartiennent ou à l'essence de l'art, ou à sa théorie, ou à la pratique. Parmi les *conventions* qui regardent plus particulièrement cette dernière, je ferois mention de celle qui a rapport aux couleurs matérielles, à l'aide desquelles on imite sur la toile les couleurs réelles des objets. On a pu prendre dans l'article BLANC de la lettre précédente, des notions qui sont relatives à certaines *conventions*; car l'usage du blanc & du noir, comme couleurs significatives de la lumière & de la privation de la lumière, doit certainement être mis au nombre des *conventions*. Il en est de même des couleurs effectives ou réelles, avec lesquelles on imite, autant qu'on le peut, l'ombre qui n'est qu'une privation ou qu'une abstraction.

Je dois observer que si dans le nombre infini des *conventions* dont je viens de donner une idée, il en est d'indispensables, il en est aussi qui sont fondées sur des opinions. Les *conventions* dont j'ai parlé sont du premier genre, c'est-à-dire, qu'elles tiennent à la constitution de l'art : les autres ne sont que des modifications de quelques-unes de ces *conventions*. Je donnerai pour exemple de celles-ci les différens systêmes de coloris adoptés particulièrement par certaines écoles, & adoptés ou convenus dans le pays où ils ont été exercés avec succès & assez généralement ensuite par les amateurs de la peinture. Ces *conventions* dans le coloris regardent plusieurs parties principales de l'art; elles ont pour objet, dans le clair-

obſcur, les ombres ſur-tout, & les teintes ſur leſquelles eſt fondée l'harmonie générale d'un tableau.

J'ai déjà fait comprendre à ceux qui ne ſont pas verſés dans les arts, que les ombres, qui, dans la nature, ne ſont qu'une privation de lumière, ſont repréſentées dans le tableau par une couleur véritable. Il faut ſe décider ſur la couleur qu'on employera pour cette illuſion. On ne doit pas y employer le noir, quoique cette couleur de la palette ſoit regardée en général comme repréſentative de la privation de la lumière. On a vu dans l'article Blanc, & on verra dans pluſieurs autres les raiſons qui doivent obliger les peintres à s'en abſtenir. Il faut donc, pour repréſenter les ombres, choiſir une autre couleur ou plutôt un mélange de couleurs & de teintes, dont le réſultat rappelle à l'imagination du regardant l'idée & à peu-près l'effet de l'ombre. Dans le nombre des artiſtes qui ont médité ſur cet objet, en obſervant la nature, les uns ont cru remarquer qu'un ton bleuâtre, relatif à l'interpoſition de l'air, dominoit dans les ombres; d'autres (peut-être d'après le climat où ils étoient & l'heure du jour) ont cru appercevoir que des tons & des teintes rouſsâtres participoient le plus ſouvent à celle des ombres; d'autres, que c'étoit une couleur verdâtre ou jaunâtre. Ils ſe ſont décidés, d'après leur manière d'être affectés, ſoit qu'elle eût pour principe la conformation de leurs yeux, ſoit qu'elle eût d'abord été occaſionnée par les momens de la journée où ils étoient plus accoutumés à obſerver & à travailler, ou par l'expoſition de leur attelier, ou par la nature du climat & du ciel; enfin ils ſe ſont décidés ſur une teinte qu'ils ont dès-lors rendue plus ou moins dominante, juſques dans les demi-teintes

de leur ouvrage. Alors ce moyen adopté trop exclusivement est devenu *convention* dans le coloris, parce que les élèves de ces maîtres s'y sont conformés ; & comme plusieurs ont exagéré & exagèrent l'usage de ce moyen, qu'avoient adopté leurs maîtres, peut-être avec beaucoup plus de circonspection ; les uns ont peint roux ou doré, les autres bleu ou argenté, les autres jaune ou verd, & d'autres enfin, en tâchant d'éviter ces défauts & de rompre leurs teintes, ont peint sale ou gris dans les ombres, & dans l'accord de leur harmonie colorée.

Voilà une des *conventions* qui doit varier davantage, parce qu'elle a pour cause l'impossibilité de rendre la privation de la lumière par le même moyen que la nature. Cette sorte de *convention* commence toujours par s'établir de l'artiste observant à l'artiste opérant. Elle devient plus véritablement *convention*, lorsqu'elle est adoptée par d'autres, & enfin elle a tous les titres de *convention* dont elle est susceptible, lorsqu'elle est reçue par ceux qui s'occupent des ouvrages de peinture ; mais elle ne peut jamais devenir *convention* absolument générale & unanime.

Il existe des *conventions* dans la partie du dessin ; car parmi les dessinateurs, les uns tracent les contours & les formes des objets qu'ils dessinent, d'une manière très-marquée, en imprimant à presque tous les contours un certain carré, qu'ils ont apperçu dans quelques objets. Ils se fondent sur ce que cette manière a quelque chose de décidé, qui entraîne à l'idée qu'ils veulent donner du caractère des formes, & ils ressemblent aux auteurs qui adoptent dans leur style un caractère prononcé, & le mettent en usage à tout

propos. Alors ce caractère eſt une *convention* que le peintre ou l'écrivain ſe fait avec lui-même. D'autres artiſtes & d'autres écrivains arrondiſſent toutes leurs phraſes & tous leurs contours, & ceux-ci forment en eux-mêmes une *convention* qui a un inconvénient contraire à celle dont j'ai parlé; car la *convention* du ſtyle prononcé qui convient aux objets très-caractériſés, ne convient pas aux objets plus doux, & au contraire la *convention* du ſtyle coulant & arrondi qui conviendroit à une nymphe, à un adoleſcent, détruiroit toute l'énergie de la figure d'un Hercule..

Il faut toujours remarquer cependant que les *conventions* d'artiſtes, quoique ſujettes à une juſte critique, ſont adoptées, lorſqu'un grand mérite les ſoutient, & qu'elles le ſont auſſi, en raiſon des lumières de ceux qui s'occupent des ouvrages des arts; différence fort grande de ces *conventions* artielles avec pluſieurs *conventions* d'opinions & de préjugés, qui ſont rejettées ſi-tôt qu'on apperçoit clairement que ce ne ſont que des *conventions*. La compoſition pittoreſque ne comporte pas moins de *conventions* que les deux parties dont j'ai parlé, les contraſtes affectés, les repouſſoirs menteurs, & un nombre d'habitudes que prennent les artiſtes, ſont des eſpèces de *conventions* qu'ils forment avec eux-mêmes, ou qu'ils adoptent aveuglément, comme la plupart de celles de la ſociété; mais les dernières dont je viens de parler relativement à la compoſition, ne ſont adoptées ou tolérées que juſqu'à un certain point par les connoiſſeurs. Elles n'ont pas la même excuſe que les ſyſtêmes ſur la couleur des ombres & ſur l'harmonie : car l'obſervation de la nature apprend d'une manière bien décidée aux ar-

tiſtes qui l'étudient, qu'elle ne forme pas continuellement des contraſtes parmi les hommes qui vivent ou ſe trouvent enſemble ; que ſouvent au contraire, ils ſont aſſemblés pour le même but ou par le même intérêt ; que ſouvent leurs membres, leurs mouvemens enfin, ont la même direction ; que rien, en un mot, ne tend plus à donner l'idée d'un ſpectacle apprêté, que les contraſtes multipliés. Quant aux repouſſoirs qui conſiſtent en certains objets, grouppes ou terreins fort colorés ou fortement ombrés, que tant de peintres placent ſur le premier plan de leurs tableaux, les obſervateurs de la nature ne les pardonnent point aux peintres qui doivent l'obſerver plus ſouvent & plus exactement encore que les ſpectateurs de leurs ouvrages. L'on ſait généralement aujourd'hui que les objets ombrés qui ſe trouvent ſur les devans, ſont tranſparens, quoique vigoureux par la couleur locale ; que les ombres voiſines de celui qui les regarde, loin d'être noires & trop obſcures, laiſſent voir tous les détails, les formes, les couleurs des objets qui s'y rencontrent ; que la nature enfin n'a pas beſoin de cet artifice pour repouſſer, comme on dit en langage de l'art, les plans & les objets éloignés, parce que l'effet de l'interpoſition de l'air, les dégradations de tons & les proportions relatives des objets plus ou moins éloignés avec les objets rapprochés, ſuffiſent pour les mettre tous à leur place.

Je prononcerai encore plus déciſivement ſur les *conventions* qui regardent la partie de l'expreſſion ; & je dirai que celles par leſquelles certains artiſtes expriment en chargeant, & avec exagération, les affections, les paſſions, les mouvemens, ne peuvent & ne

doivent pas être adoptées. Elles ſont cependant tolérées trop fréquemment par les hommes qui ont peu de lumières ſur les arts. Pourvu qu'on excite en eux des ſenſations vives, ils ne cherchent pas ſi elles ſont motivées, & ne ſe ſoucient pas plus d'obſerver avant de décider, que le peuple d'une grande ville ne ſe ſoucie de s'inſtruire ſi un fait qu'on raconte eſt faux ou vrai, avant de dire ce qu'il en penſe.

Diſtinguez donc avec juſteſſe, jeunes élèves, premièrement, les *conventions* qui ſont établies & reçues avec unanimité par les artiſtes, ou plutôt par l'art lui-même, & par ceux à qui ſont deſtinés ſes ouvrages. Ces *conventions* ſont raiſonnables, lorſqu'on n'en abuſe pas, & elles ſont juſtement autoriſées.

Diſtinguez enſuite les *conventions* qui prennent leur ſource dans les atteliers, & qui ſe ſont enſuite fait adopter, mais qui ne peuvent l'être univerſellement. Celles-là ſont délicates, quoique néceſſaires à l'artiſte. C'eſt à l'intelligence, à l'obſervation, à l'étude bien raiſonnée des grands-maîtres, qu'il faut avoir recours pour ſe décider, & ſe garder ſur-tout de ſe livrer à cet égard avec une aveugle confiance.

Enfin regardez comme défauts, les *conventions* que vous n'êtes que trop diſpoſés à vous former par la diſpoſition d'eſprit ou de talent que vous avez reçue, plus ſouvent encore par négligence & par une certaine pareſſe d'eſprit; ces *conventions* ſe tournent en habitudes blâmables; elles ne peuvent être adoptées ni longtemps tolérées, & par conſéquent elles ne ſont *conventions* qu'à votre égard, & non à celui du public; je veux dire du public clairvoyant, à qui vous devez

ſoumettre le ſort de vos ouvrages. (*Article de* M. Watelet).

Conventions. A l'article qu'on vient de lire, & dans lequel M. Watelet eſt entré dans de ſi grands détails ſur les *conventions* pittoreſques, on peut ajouter que même les deux parties fondamentales de l'art, le deſſin & le clair-obſcur, ſont, à beaucoup d'égards, conventionnelles.

Les parties d'un corps ſont dans un nombre, ſinon infini, du moins inappréciables. Il s'en faut bien que l'artiſte puiſſe les rendre toutes; il ſe contente donc de choiſir celles qu'il peut & doit imiter. Pour faire ce choix, il conſidère les parties différentes dans leur maſſe & à la diſtance où l'œil peut en ſaiſir l'enſemble ſans en remarquer les plus petits détails. Il néglige même encore une grande partie de ces détails qu'il pourroit très-bien remarquer; mais qu'il trouve indignes de ſon art, & qu'il appelle *les pauvretés de la nature*, comme certaines rides, certains plis de la peau, certaines formes ſubalternes enveloppées dans les grandes formes. Premier menſonge, puiſqu'il feint de rendre un nombre innombrable de parties, par un nombre qu'il ſeroit facile de calculer.

Après avoir menti dans le deſſin, il eſt forcé de mentir dans le clair-obſcur, puiſqu'il n'a pas à ſa diſpoſition une lumière véritable, ni l'entière privation de la lumiere. Il y a bien plus : c'eſt que la couleur très-peu lumineuſe par elle-même dont il ſe ſert pour repréſenter la plus grande clarté, n'eſt qu'une couleur plongée dans l'ombre.

En effet, ſi le tableau étoit frappé directement

de la lumière, il feroit reluifant, & on n'y pourroit rien diftinguer. Il faut donc, pour être vu, qu'il foit dans une place ombrée. La plus grande lumière que le peintre y a établie n'eft donc qu'une lumière ombrée, ou, pour éviter ces deux expreffions contradictoires, ce n'eft qu'une couleur claire placée dans l'ombre. Ainfi la partie cenfée lumineufe d'un tableau n'étant qu'une partie ombrée, il faut que la partie cenfée ombrée foit moins diftincte qu'elle ne l'eft dans la nature, fans quoi l'illufion feroit perdue. Comme le peintre part d'une couleur claire, mais ombrée, qu'il fuppofe être de la lumière, pour parvenir à une couleur obfcure, qu'il fuppofera être de l'ombre, quoique, dans fon tableau, elle ne foit pas moins éclairée que la partie lumineufe; comme d'ailleurs il a moins de tons dans les matériaux qu'il emploie que n'en a la nature dans l'immenfe variété de la création, il ne peut opérer que par comparaifon. Puifque, pour peindre la lumière, il part d'une couleur qui n'eft pas lumineufe par elle-même, & qui d'ailleurs eft dans l'ombre, il doit rendre fa feconde teinte plus obfcure auffi qu'elle ne l'eft dans la nature, & c'eft en accumulant ainfi les menfonges, pour couvrir un premier menfonge, qu'il parvient à l'air de la vérité.

Ces obfervations très-fines & très-juftes ont été faites par le célébre de Mengs. Il en réfulte que le tableau le plus vigoureux eft bien éloigné de la vigueur de la nature; puifque le peintre, pour imiter la lumière la plus brillante, n'eft parti que de la demi-teinte du blanc; & que, pour arriver à l'ombre la plus forte d'une étoffe noire, il ne peut employer non plus que la demi-teinte du noir. (*Article de M.* Levesque).

COPIE, (ſubſt. fém.). Tableau fait d'après un autre tableau. On emploie auſſi ce mot pour les ſtatues, les deſſins, les eſtampes. Quand c'eſt le maître lui-même qui s'eſt copié, le ſecond tableau s'appelle un *double*. Il y a des copies faites avec tant d'art, qu'il eſt difficile de les diſtinguer des originaux. Il y en a qui ont été faites, ſous les yeux du maître, par d'habiles élèves, & retouchées par lui. Il y a enfin des tableaux qui ne ſont en quelque ſorte ni de vrais originaux, ni de véritables copies : tels ſont la plupart des tableaux de chevalet de Raphaël : il en faiſoit les deſſins, les laiſſoit peindre par ſes élèves, & y mettoit la dernière main.

Vaſari, témoin oculaire, raconte un fait capable de rendre circonſpects les connoiſſeurs qui prétendent ne pouvoir être trompés par des copies. Raphaël avoit fait le portrait de Léon X, Jules Romain y avoit travaillé. Le Duc de Mantoue obtint ce tableau du Pape Clément VII ; mais Octavien de Médicis différa d'envoyer le portrait, ſous prétexte de l'orner d'une bordure plus riche, & en fit faire une copie par André del Sarte. Ce fut cette copie qui fut envoyée au Duc. Perſonne ne ſoupçonna la ſupercherie ; Jules Romain lui-même, qui étoit à Mantoue, fut trompé comme les autres, & crut reconnoître l'ouvrage de ſa main. Il ne put être déſabuſé que par Vaſari, qui avoit vu faire la copie, & qui lui montra les marques qu'on y avoit miſes pour la reconnoître. Ce fait eſt à peine vraiſemblable ; mais il faudroit pouſſer à l'excès le pyrrhoniſme hiſtorique, pour récuſer en cette occaſion le témoignage de Vaſari.

Bien des artiſtes conviennent modeſtement qu'ils

pourroient être trompés à des *copies* : les marchands sont loin de faire le même aveu, & l'on trouve des amateurs qui s'expriment à cet égard comme les marchands.

En général, de belles parties des originaux sont perdues dans les *copies* ; celles sur-tout qui dépendent de la main du maître, & cette liberté qui donne tant de charmes au travail. Mais d'autres parties bien importantes sont conservées, si le copiste est habile : la composition, l'entente générale du clair-obscur & de la couleur, le dessin, si l'on en excepte les plus grandes finesses & l'extrême intelligence. On recherche une estampe faite d'après un bon tableau ; une bonne *copie*, même une *copie* passable en donne encore une idée plus juste. Les *copies* ne sont donc pas méprisables ; mais elles sont dédaignées par la vanité des amateurs. Ils les rejettent avec dédain quand ils sont avertis ; ils les révèrent comme des originaux quand ils sont abandonnés à leurs propres connoissances. Ils sont parvenus à les faire mépriser des jeunes artistes qui pourroient en retirer de grands avantages.

On distingue trois sortes de *copies* : les premières, fidèles & serviles ; les secondes, faciles & peu fidèles ; les troisièmes, fidèles & faciles à la fois. La gêne que le copiste a éprouvée dans les premières, les fait aisément reconnoître, quoique le dessin & la couleur de l'original y soient conservés.

La facilité des secondes peut leur donner une apparence d'originalité ; mais comme le copiste ne s'est pas asservi à imiter exactement la touche, le pinceau, le style du maître qu'il a copié, on voit que le tableau n'est pas de la main de ce maître.

Les troisièmes, réunissant la facilité à une imitation précise, jettent dans le doute les plus grands connoisseurs.

Au reste si Jules-Romain fut trompé à la *copie* du portrait de Léon X, c'est que le tableau original n'étoit pas entièrement de lui, & que son travail avoit été en grande partie recouvert par celui de Raphaël. On a beau raconter qu'un élève d'un peintre habile copia si parfaitement un tableau de son maître que celui-ci y fut trompé. Croire tout ce qu'on raconte, sans en examiner la possibilité, c'est se disposer à prendre pour des vérités une foule d'erreurs. M. Chardin assuroit qu'il ne se méprendroit jamais aux *copies* que l'on pourroit faire de ses tableaux. Il faut avouer que tous les peintres ne sont pas aussi difficiles à copier que M. Chardin. (*Article de M.* LEVESQUE).

COPIER, *faire des copies*. Des hommes qui n'ont pas assez de talent pour produire de bons ouvrages, se consacrent à *copier* les ouvrages des autres : ce sont des *copistes*. De jeunes artistes copient les bons tableaux pour apprendre à les imiter ; ce sont des *étudians*, des *élèves*. Des hommes qui ont un talent déjà formé, copient des ouvrages des grands maîtres pour acquérir des parties qui leur manquent. Le Poussin a copié le Titien ; Rubens a copié Raphaël : ces exemples semblent prouver que cet exercice rapporte peu de fruit quand on a déjà une manière faite.

Cette pratique de *copier*, nécessaire aux commençans, ne doit pas être trop long-temps continuée. On risque de se fatiguer à *copier* servilement les ouvrages des autres. L'ennui seul que cause cet exercice con-

tinuel peut dégoûter de l'art. On peut auſſi contracter l'habitude de ne voir la nature qu'avec les yeux des autres, & de ne l'imiter en quelque ſorte qu'avec le pinceau des autres. Il eſt à craindre enfin qu'on ne parvienne pas à s'approprier les beautés des modèles qu'on copie, mais qu'on prenne leurs défauts, & qu'on les exagère encore. D'ailleurs, il n'eſt aucun chef-d'œuvre qui, dans certaines parties, n'offre ce qu'on peut appeller *des lieux communs de l'art*, & l'étudiant en tireroit peu d'inſtruction. Il eſt d'autres parties qui ſont foibles & défectueuſes, qui tiennent à la manière propre de l'artiſte & non pas à la nature. Il ne ſuffit pas de prendre pour exemple un bel ouvrage; il faut en choiſir les belles parties.

Si la principale beauté d'un tableau conſiſte dans l'effet général, on pourra prendre, en quelque ſorte, note de cet effet par une eſquiſſe, *copier* la penſée plutôt que la touche, l'enſemble plutôt que les détails, & marcher dans la carrière des grands maîtres, ſans repaſſer ſervilement ſur leurs traces. Les facultés de l'ame s'engourdiſſent, quand elles ne ſont pas exercées, quand on ne fait d'autre effort que celui de doubler les productions des autres. Nous n'avons fait que retracer dans cet article les conſeils que M. Reynolds a donnés aux élèves de l'académie royale de Londres. (*Article de M.* LEVESQUE.)

CORRECTION, (ſubſt. fem.) « La *correction* du » deſſin conſiſte dans l'obſervation exacte des juſtes » proportions du corps, conformément à l'indication » qu'en donnent les ouvrages des grands maîtres, les » chef-d'œuvres de l'antique, & le beau choix de la

» nature. Donner à une figure plus ou moins de no-
» blesse, de *Sveltesse*, de grandeur, suivant l'âge,
» l'état, le sexe & le caractère du personnage; en
» travailler toutes les parties; en ressentir ou en passer
» légèrement les contours & les muscles, relativement
» au genre de son action; réformer sur les beautés de
» l'antique les insipidités du modèle rarement parfait,
» & ajouter à ces beautés les vérités de la nature; voilà
» ce qui constitue un dessin correct. » (*Traité de Peinture de Dandré Bardon*). Le savant professeur me paroît avoir ici trop exigé, en demandant pour la *correction*, ce qui constitue l'élégance, le grand style, le beau choix. Il suffit à la *correction*, que la nature, même commune, soit fidellement imitée, que les emboitemens, la longueur & la forme des os, les attaches, la forme & l'action des muscles soient bien accusés, bien rendus. C'est pour parvenir au beau & non pas au correct qu'on réforme le modèle vivant sur les beautés de l'antique. Il y a des figures de Rubens qui sont d'un dessin correct & même savant, quoiqu'elles ne soient pas réformées sur l'antique, quoique les formes n'en soient pas même du plus beau choix qu'on puisse faire dans la nature. On ne pourra pas même accuser d'incorrection une figure difforme, lorsque l'artiste a eu intention de rendre les difformités que lui présentoit son modele. Une incorrection est toujours une faute, & ce n'en est pas une de peindre un bossu, un boiteux, un rachitique avec leurs difformités. En un mot, des fautes constituent l'incorrection du dessin; le choix d'une nature commune l'empêche d'être beau; l'imitation des pauvretés de la nature d'être grand; le défaut de sveltesse, d'être élégant; & le dé-

faut

faut de conformité avec l'antique & avec les plus rares beautés de la nature observées dans différens modèles, d'être idéal. (*Article de M.* LEVESQUE).

CORRESPONDANCE *des parties.* La *correspondance*, l'accord des différentes parties d'une même figure, mérite une attention particulière. Le peintre, suivant le caractère qu'il veut donner à une figure, peut choisir une proportion haute, courte, médiocre, forte, svelte; mais son choix fait, il faut que toutes les parties de la figure soient exactement proportionnées entre-elles. Si les bras sont musculeux, les jambes ne doivent pas l'être moins; si les mains sont charnues, les pieds ne doivent pas être secs; si la face arrondie témoigne une santé brillante, tout le corps doit briller d'un égal embonpoint. Il est vrai que, dans la nature, le modèle n'offre pas toujours cet accord parfait entre toutes ses parties; mais alors le modèle est défectueux, & l'art ne doit pas le suivre dans ses défectuosités. L'artiste n'est pas obligé de choisir toujours un modèle de la plus élégante proportion; mais il doit être constant à la proportion qu'il a une fois choisie.

Quelquefois un artiste, content de certaines parties d'un modèle, prend pour d'autres parties un modèle différent qui les a plus belles que le premier. Mais il ne suffit pas de chercher la beauté absolue; il faut encore avoir égard à la beauté relative; il faut examiner si les deux modèles sont à-peu-près du même âge, de la même stature, du même embonpoint. La belle main d'un adolescent n'est pas une belle main pour un homme fait, ni même pour une femme. Les belles

jambes du faune nourricier de Bacchus, ne seroien pas de belles jambes pour l'Antinoüs ou pour l'Apollon

Si nous avions, autant que les Grecs, l'habitud de voir la nature nue, il nous arriveroit souvent d découvrir dans des ouvrages de l'art une figure qu auroit des bras de quarante ans, & des jambes qui n'en auroient pas plus de vingt. Que diroit-on d'un visage dont la partie supérieure peindroit l'âge fait, & la partie inférieure, l'adolescence ? si nous sommes moins sensibles à ce défaut d'accord entre les autres parties, c'est que nous ne sommes accoutumés à voir que des hommes enveloppés de leurs vêtemens. (*Article de M.* Levesque).

COSTUME. Ce qu'on appelle *costume* dans l'art de la peinture, est ce qu'une juste convenance exige des peintres d'histoire, relativement aux usages des temps, aux mœurs des nations, & à la nature des lieux. L'exactitude sévère à se soumettre à cette loi, est difficilement praticable pour les artistes; mais les infractions trop sensibles & les négligences marquées dénotent une ignorance qu'on pardonne difficilement, ou une bizarrerie que l'on condamne toujours.

Quelquefois l'intérêt de la composition, ou plutôt celui des dispositions pittoresques, entraîne le peintre à certaines licences, dans lesquelles, au fond, l'artiste & ceux qui jouissent de ses ouvrages, gagnent plus qu'ils ne perdent. Si les juges des ouvrages de peinture, étoient tous savans, instruits, habituellement occupés des détails de l'histoire ancienne & moderne, & profondément versés dans la connoissance de l'antiquité, l'exactitude du *costume* seroit sans doute re-

gardée comme une des loix les plus importantes de la peinture ; ſi, d'une autre part, la plus nombreuſe partie de ceux qui s'occupent & qui jouiſſent des ouvrages de la peinture, étoient d'une telle ignorance ou ſi indifférens ſur la plupart des convenances de ce genre, qu'ils ne puſſent s'appercevoir des fautes de *coſtume*, ou qu'ils regardaſſent comme fort peu intéreſſant qu'un perſan eût l'habillement d'un Grec, & qu'un Conſul n'eût pas ſa toge, le *coſtume* pencheroit à être abſolument arbitraire.

Ces deux extrêmes exiſtent ſucceſſivement, lorſque les ouvrages de peinture ſont expoſés librement aux regards du public. Les hommes inſtruits (trop peu nombreux à la vérité pour avoir la plus grande autorité) s'attachent rigoureuſement à la conformité que doit avoir la repréſentation avec le *coſtume*, dont ils connoiſſent les détails : la foule plus nombreuſe des hommes du commun, ou de ceux qui ſont profondément ignorans, ne fait attention aux habillemens, aux armes, aux acceſſoires relatifs au *coſtume*, qu'autant que ces objets plaiſent ou déplaiſent à leurs yeux ; & ce qu'il eſt bon d'obſerver, c'eſt que les ſavans, égarés par l'amour-propre de leur érudition, ſe permettent quelquefois une aſſez grande indulgence ſur l'incorrection, ſur les defauts du *clair-obſcur*, & même ſur les fautes d'expreſſion, pourvu que l'artiſte ait obſervé d'ailleurs avec une ſcrupuleuſe exactitude les formes des vêtemens, des armures & des autres objets qui déſignent préciſément le temps, l'époque, la circonſtance qui fixent toute leur attention. Il peut en exiſter même qui, réſiſtant à l'attrait du ſentiment, ſe refuſeroient à cette partie ſi

que nous ont transmis les Poëtes célèbres, & dans ce que nous offrent un certain nombre de statues, de bas-reliefs & de médailles, est facile à connoître, au moins superficiellement, par les artistes à qui ces sources doivent être plus familieres.

En effet, l'étude de ce qu'on appelle l'*antique*, qui fait l'objet des occupations les plus assidues des artistes, les instruit du costume, en même-tems qu'elle les instruit de ce qui est le plus essentiel à leur art, de sorte que, par cette heureuse réunion, ils gagnent sur l'emploi du temps, trop court & trop rapide pour la multiplicité des connoissances qu'ils doivent acquérir. Ils apprennent donc à la fois comme ils doivent dessiner pour parvenir à représenter les formes humaines les plus parfaites, & comme ils doivent revêtir & parer ces formes conformément aux temps, dont les grands artistes & les grands poëtes leur ont conservé le souvenir. Il en résulte que manquer grossièrement au *costume* mythologique des anciens, seroit avouer qu'on n'a point dessiné, ou qu'on a étudié trop superficiellement les monumens qui sont devenus les bases de l'art.

De même, ne pas représenter Achille, Diomède, Ajax, Ænée avec les armes & les habillemens qui leur conviennent, ce seroit avouer qu'on n'a lu ni Homère, ni Virgile; & cette négligence seroit aujourd'hui moins pardonnable que jamais, quoique la connoissance approfondie de l'antiquité soit peut-être plus rare parmi nous qu'elle n'a été. Mais s'agit-il de représenter quelques traits ou quelqu'action tirés des histoires & des monumens moins connus, des temps plus reculés, ou des temps plus modernes dont on s'oc-

cupe moins ; d'un côté les peintres ſont refroidis ſur l'exactitude du *coſtume* par les recherches qu'ils ſeroient obligés de faire, recherches plus étrangères à leur art que celles dont j'ai parlé, & qui prendroient ſur le temps dont ils croyent avoir un emploi plus indiſpenſable à faire pour les autres parties de leur art; de l'autre, ils conſidèrent le petit nombre de juges qui ſont en état de leur ſavoir gré d'une ſi pénible exactitude.

Une autre raiſon s'oppoſe ſouvent encore à la bonne volonté qu'ils pourroient avoir ; c'eſt que le *coſtume* de pluſieurs pays & de pluſieurs temps n'ayant pas été adapté aux arts, qui ne floriſſoient point aſſez alors, ou y ayant été employé d'une manière mal-adroite & barbare, les artiſtes ſe trouvent rebutés par une diſconvenance pittoreſque qui leur ſemble une ſuffiſante excuſe.

Mais, je le répete, ils ne ſont pas autoriſés par ces difficultés & ces raiſons à des tranſgreſſions qui bleſſent trop la vérité.

Les ſecours que peuvent employer les artiſtes pour ſe tirer de ces embarras, ſont les ouvrages que des ſavans, amis des arts, ont déjà compoſés pour leur épargner la perte d'un temps, que l'étude de leur art ne peut leur permettre de ſacrifier.

Peut-être la méthode la plus raiſonnée n'a-t-elle pas encore été miſe en uſage à cet égard ; & je penſe qu'un des points de vue qu'il faudroit avoir dans ces ouvrages, ſeroit premièrement de diviſer les temps hiſtoriques, quant au *coſtume*, par intervalles, qui ne devroient pas être égaux.

En effet les hiſtoires des temps très-anciens per-

mettent que les artiſtes, ſans trop bleſſer les vérités hiſtoriques, choiſiſſent dans un eſpace de temps aſſez conſidérable, les *coſtumes* qui s'accordent le mieux à l'intérêt pittoreſque, d'autant plus que les différences partielles & ſucceſſives qui pourroient avoir exiſté ſont à peine connues.

Cette latitude ne doit pas être auſſi grande dans les ſiècles plus floriſſans, parce que trop de livres ou de monumens, & une tradition trop répandue autoriſent à exiger plus d'exactitude & à juger avec plus de rigueur.

Voilà une idée générale des baſes que peuvent prendre, à l'égard du *coſtume*, les artiſtes & les auteurs. Je dois dire encore un mot des incertitudes où ſe trouvent les peintres relativement au *coſtume* de nos temps modernes.

Le *coſtume* en uſage de nos jours, les contrarie ſouvent, ſur-tout lorſqu'ils le comparent à des uſages plus favorables à leurs travaux : en effet la coëffure & les habillemens Grecs & Romains ſont ſans contredit préférables pour l'intérêt de l'Art à nos vêtemens ordinaires, parce que nos habits, & la plus part de nos coëffures altèrent ou déguiſent le nud & les formes de la nature.

Je ne repéterai pas ici d'une part tout ce qu'on a dit ſur l'extravagance & la mobilité continuelle de nos modes, qui la plupart, en effet, changent les proportions naturelles, & qui par-là ſont auſſi contraires à l'intérêt des perſonnes qui les adoptent, qu'aux arts. Je ne répéterai pas non plus ce qu'on peut dire en faveur de ce qu'on appelle vérité à cet égard ; cette vérité qui change chaque année ne perd-t-elle

pas de ses droits en raison de sa mobilité ? Mais les licences trop grandes, qui ne sont pas rachetées par de très-grandes beautés, sont aussi contraires à la raison & à l'art, que la trop grande exactitude à suivre l'usage, si l'ouvrage où on peut la louer, n'a que ce seul mérite. Il est certain qu'un Monarque François, représenté nud, & le front & les épaules seulement couverts d'une large & ample perruque, est un objet ridicule & un abus excessif de la liberté que se sont donné de tout temps les peintres, comme les poëtes. Il est certain encore qu'il faut qu'un Roi, un grand, un héros modernes, habillés de l'habit & de la coëffure les plus en usage parmi nous, ayent un caractère bien noble & bien imposant, pour réparer ce que cet ajustement en diminue. Le milieu raisonnable est de choisir au moins dans tous nos ajustemens de guerre, par exemple, & même de chasse, en se permettant encore d'y faire quelques légères corrections, ceux qui contrarient moins les formes naturelles, qui dérobent moins les proportions, qui cachent moins les jointures, & c'est au génie à faire d'autant plus d'effort que la mode semble lui opposer de plus grands obstacles.

Mais si l'artiste brave la critique en empruntant un *costume* absolument étranger, il faut, comme je l'ai dit, qu'il en tire un tel avantage, qu'on soit forcé de lui pardonner cette licence.

D'ailleurs, dans le *costume* héroïque, par exemple, en se rapprochant autant qu'il est possible de celui de l'antiquité, on doit éviter certaines dissemblances trop grandes, telles que les armes inusitées parmi nous, & la nudité de plusieurs parties du corps, qui con-

venoit à des climats plus chauds que le nôtre, & que notre température, principe d'une partie de nos usages, rend trop invraisemblable. (*Article de M.* WATELET).

COSTUME. Après l'article ingénieux de M. Watelet, nous croyons devoir placer celui de M. le Chevalier de Jaucourt, parce qu'il renferme des principes plus positifs.

Le *costume* est l'art de traiter un sujet dans toute la vérité historique : c'est donc, comme l'a défini fort bien l'auteur du dictionnaire des beaux arts, l'observation exacte de ce qui, suivant le temps, fait reconnoître le génie, les mœurs, les loix, le goût, les richesses, le caractère & les habitudes du pays où l'on place la scène d'un tableau. Le *costume* renferme encore tout ce qui constitue la chronologie, & la vérité de certains faits connus de tout le monde; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature & la propriété essentielle des objets qu'on représente.

Suivant ces règles, dit M. l'Abbé Dubos (& les gens de l'art conviennent de la justesse de ces réflexions), il ne suffit pas que, dans la représentation d'un sujet, il n'y ait rien de contraire au *costume*, il faut encore qu'il y ait quelques signes particuliers pour faire reconnoître le lieu où l'action se passe, & quels sont les personnages du tableau.

Il faut de plus représenter les lieux où l'action s'est passée, tels qu'ils ont été, si nous en avons connoissance; &, quand il n'en est pas demeuré de notion précise, il faut, en imaginant leur disposition, prendre

garde de ne se point trouver en contradiction avec ce qu'on en peut savoir.

Les mêmes règles veulent aussi qu'on donne aux différentes nations qui paroissent ordinairement sur la scène des tableaux, la couleur du visage, & l'habitude de corps que l'histoire a remarqué leur être propres. Il est même beau de pousser la vraisemblance jusqu'à suivre ce que nous savons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous représentons un évènement arrivé dans ce pays-là.

Le Poussin, qui a traité plusieurs actions dont la scène est en Egypte, met presque toujours dans ses tableaux des bâtimens, des arbres ou des animaux qui, par différentes raisons, sont regardés comme étant particuliers à ce pays.

Le Brun a suivi ces règles avec la même ponctualité dans ses tableaux de l'histoire d'Alexandre; les Perses & les Indiens s'y distinguent des Grecs à leur phisionomie autant qu'à leurs armes : leurs chevaux n'ont pas le même corsage que ceux des Macédoniens; conformément à la vérité, les chevaux des Perses y sont représentés plus minces. On dit que ce grand maître avoit été jusqu'à faire dessiner à Alep des chevaux des Perses, afin d'observer même le *costume* sur ce point.

Enfin, suivant ces mêmes règles, il faut se conformer à ce que l'histoire nous apprend des mœurs, des habits, des usages & autres particularités de la vie des peuples qu'on veut représenter. Tous les anciens tableaux de l'écriture sainte sont fautifs en ce genre. Albert Durer habille les Juifs comme les Allemands de son pays. Il est bien vrai que l'erreur d'introduire

dans une action des personnages qui ne purent jamais en être les témoins, pour avoir vécu dans des siècles éloignés de celui de l'action, est une erreur grossière où nos peintres ne tombent plus. On ne voit plus un Saint François écouter la prédication de Saint Paul, ni un confesseur, le crucifix en main, exhorter le bon larron; mais, ne peut-on pas reprocher quelquefois aux célèbres peintres de l'école Romaine, de s'être plus attachés au dessin, & à ceux de l'école Lombarde, à ce qui regarde la couleur, qu'à l'observation fidèle des règles du *costume* ? C'est cependant l'assujettissement à cette vraisemblance poétique de la peinture, qui, plus d'une fois, a fait nommer le Poussin le *peintre des gens d'esprit*, gloire que le Brun mérite de partager avec lui. On peut ajouter à leur éloge d'être *les peintres des savans*.

On comprend encore dans le *costume* tout ce qui concerne les bienséances, le caractère & les convenances propres à chaque âge, à chaque condition, &c. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*.

Nous ne renverrons pas les artistes, pour la science du *costume*, à des livres qu'il soit difficile de se procurer, ou écrits dans une langue peu familière à la plupart d'entr'eux. Ils trouveront d'utiles instructions dans les *costumes des anciens peuples*, par M. Dandré Bardon. Il semble inutile de leur recommander l'étude des bas-reliefs antiques : ils y sont appellés par l'étude de leur art. Les livres de voyages leur procureront une récréation nécessaire après leurs travaux, & des connoissances dont ils pourront avoir besoin (L.)

COUCHE (ſubſt. fem.) ce mot ſignifie en peinture un enduit de couleur qu'on met ſur des treillages, des trains de caroſſes, des auvents &c., ſur des planches, ſur des murailles, ſur des toiles avant de peindre deſſus. On appelle cette façon d'enduire, *imprimer*. Cette toile, dit-on, n'a eu qu'une *couche* de *couleur*. On dit bien en peinture *coucher la couleur*. Avant de fondre les couleurs, il faut qu'elles ſoient *couchées* : mais on ne dit pas : *ce tableau a eu trois couches de couleurs*, pour exprimer qu'il a été repeint trois fois ſur l'ébauche : (*ancienne Encyclopedie*)

On pourroit employer ce mot, ſi l'on peignoit comme Pline prétend que Protogene peignit ſon Jaliſe « » Il mit, dit-il, à ce tableau quatre couleurs l'une » ſur l'autre, pour le défendre des injures du tems » & de la vétuſté, afin qu'une couleur venant à » tomber l'autre lui ſuccédât. » Il faut donc croire, ſur la foi de Pline, que Protogene fit quatre fois ſur la même planche ce même tableau, copiant toujours avec la plus froide exactitude, ſur la *couche* ſupérieure ce qu'il avoit fait ſur la *couche* inférieure.

» Cette manière de s'exprimer, dit M. Falconet, *il mit* » *quatre couleurs l'une ſur l'autre*, n'eſt point celle » d'un connoiſſeur ; 1°. parce qu'elle ne préſente à » l'eſprit aucun des procédés de l'art ; 2°. parce qu'elle » n'eſt pas claire ; 3°. parce qu'elle eſt triviale & » qu'elle eſt dans les termes dont on ſe ſerviroit » pour l'impreſſion d'une toile. Peut-être Protogene » a-t-il ébauché & empâté trois fois ſon tableau » avant de le finir ; opération qui demande de la cha- » leur : mais s'il a peint quatre tableaux finis l'un » ſur l'autre, étoit-ce un peintre ? Pline ne voit pas

ue l'art naiffant employa quelque chofe de plus
imple trait pour imiter la nature, dès qu'il
ner quelque relief aux objets, il fut obligé
ner les lumières & les ombres; car fans ombre
lumière tous les objets vifibles n'offriroient
furface plane. L'art du *clair-obfcur* a donc
ffance en même tems que la peinture. Mais
is de cette pren[illegible] fimplicité de l'art qu'on
ler, quand on [illegible] iande fi les peintres de
connoiffoient le [illegible] lair-obfcur, ou quand
e quelques peintres célèbres entre les mo-
, qu'ils ne le con[illegible] bient pas.
ntend par le *clair-*[illegible] *ur* pris dans cette der-
ception, le contra[illegible]e des parties claires &
des parties obfcures du tableau, l'artifice par lequel un
peintre diftribue favament en grandes maffes qui fe
prêtent une valeur mutuelle, les clairs & les bruns,
les jours & les ombres.

Si l'on borne la doctrine du *clair - obfcur* à l'incidence des lumières & des ombres, elle fe reduit à favoir quelle ombre doit recevoir & porter un corps placé fur un certain plan & expofé à une certaine lumière. Ce n'eft point un art, c'eft une pratique foumife à la démonftration, qui fe fait en tirant des lignes du corps lumineux, fur le corps éclairé.

La théorie du *clair-obfcur* porte fur un plus grand nombre d'obfervations. Nous allons les rapporter ici d'après le célèbre Mengs.

1°. Si vous préfentez un corps fphérique à la lumière, elle frappera fur la partie faillante & gliffera fur les parties fuyantes, fe dégradant toujours jufqu'à la partie ombrée. Dans cette partie, la plus

grande

grande obſcurité ne ſera pas ſur l'extrêmité. La lumière ſuit les mêmes loix ſur les corps, qui, ſans être parfaitement ſphériques, tendent cependant à une forme ronde.

2°. La lumière rejaillit de l'objet qu'elle éclaire ſur celui qui l'avoiſine. Ainſi l'extrêmité de la partie ombrée eſt la moins obſcure, parce qu'elle reçoit la lumière réfléchie de l'objet qui l'approche. Une ombre également forte dans toute ſon étendue ne repréſenteroit donc pas une ombre, mais un trou dont aucun reflet ne diminueroit nulle part l'obſcurité.

3° Un corps entrepoſé entre un autre corps & la lumière empêche qu'elle n'y parvienne, & le couvre de ſon ombre.

4°. La lumière eſt plus étroite, mais plus vive ſur un corps poli; elle eſt plus foible, mais plus large ſur un corps poreux & raboteux, parce que chaque partie de ce corps a une ſaillie qui reçoit la lumière & la reflette ſur les parties voiſines.

5°. L'air eſt un corps compoſé d'un grand nombre de parties ſubtiles qui ſe rempliſſent de lumière & qui en éclairent, quoique plus foiblement, les corps qui ne ſont pas frappés de la lumière principale.

6°. L'air étant un corps, diminue la lumière & la *couleur* de l'objet en proportion de la quantité dans laquelle il ſe trouve entre l'objet & l'œil. Ainſi en proportion qu'un objet eſt plus éloigné de l'œil, ſa lumière eſt plus vague, ſa *couleur* plus foible, ſa forme plus indéciſe. C'eſt ſur cette obſervation qu'eſt fondée la théorie de la perſpective aërienne. Comme la dégradation eſt plus ou moins rapide, ſuivant que l'air eſt plus ou moins chargé de vapeurs, cette théo-

peut être soumise à des principes invariables.
ésulte de la première observation que la figure
que, la plus amie de l'œil par sa forme conti-
qui n'offre aucun angle, aucune aspérité, est
plus favorable à l'harmonie, puisque la lu-
s'y dégrade par des nuances insensibles jusqu'à
la plus forte, & que l'ombre y éprouve la
lation depuis [illegible] lus grande obscurité jus-
Cette véri [illegible] nduit à une autre; c'est
re s'est plue [illegible] andre l'harmonie sur les
elle a créés, [illegible] eur prodiguant les formes
On trouve [illegible] orme dans les corps des
, & même dans [illegible] cun de leurs principaux
membres. C'est aussi celle des plantes dans leurs tiges & dans la masse de leurs feuilles. L'art profite avantageusement de cette leçon de la nature, en arrondissant, quand le sujet le permet, la composition générale, & les grouppes particuliers. La pratique la plus ordinaire, est de donner à l'ordonnance une forme concave.

Les lumières différentes dont les corps peuvent être éclairés, causent des différences dans les effets du *clair-obscur*. Les corps peuvent recevoir la lumière du soleil, celle du feu, ou celle de l'air. Les peintres choisissent plus ordinairement la dernière, & c'est avec raison, puisqu'ils n'ont pas dans leurs matériaux de clair assez vif pour rendre l'éclat que procure la lumière du soleil aux objets qu'il frappe immédiatement de ses rayons. Encore moins seroit-il possible de rendre le corps du soleil lui-même, à moins que de le supposer enveloppé de vapeurs.

On employe de deux façons la lumière de l'air

On la nomme lumière ferrée, lorfqu'elle vient d'une ouverture quelconque, comme celle d'une fenêtre : elle eft de la même grandeur que l'ouverture d'où l'on fuppofe qu'elle fe répand, & n'eft pas plus éloignée que cette ouverture. La lumière ouverte eft celle d'une pleine campagne, lorfque le foleil eft couvert de nuages, ou, ce qui revient au même, lorfqu'un objet fort éloigné & hors du tableau, eft cenfé priver le lieu de la fcêne, de la lumière du foleil. Dans ces deux cas, la lumière vient du côté où eft le foleil, quoiqu'il ne foit pas vifible. La lumière ouverte eft moins favorable à l'art que la lumière ferrée, parce que toute la maffe de l'air fe trouve également éclairée. C'eft une difficulté que les peintres doivent s'accoutumer à vaincre, puifqu'un grand nombre de fujets les obligent à la furmonter.

Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une ouverture plus grande que ces corps, dit le même artifte que nous continuons de fuivre, fe refferrent & fe perdent plus ou moins promptement fuivant la grandeur de la lumière. Les corps expofés à une lumière ouverte, fans foleil, ont à peine des ombres, & ne privent que foiblement de clarté les objets qui font près d'eux, parce que toute la maffe de l'air fe trouve également imprégnée de lumière. La lumière du foleil, eft d'une force égale dans toutes fes parties, & la projection des ombres, fuit la direction du corps qui les produit.

Si le corps lumineux eft petit, comme la lumière d'un flambeau ou d'une chandelle, ou celle qui entre par une ouverture étroite, la plus grande partie de l'objet éclairé fe trouve privée de lumière, les ombres

s'aggrandiffent en s'éloignant du corps qui les porte, & sont d'autant plus larges que l'objet qui les reçoit est plus éloigné.

Les principes du *clair-obscur* que nous venons de rapporter en établissent la théorie & suffisent pour éviter une pratique vicieuse : mais non pour en connoître l'idéal qui conduit à ce qu'on appelle la magie du *clair - obscur*. Le peintre a, pour produire les grands effets de son art, l'harmonieuse opposition du clair & de l'obscur ; la nature offre elle-même cette opposition, mais elle ne l'offre pas toujours de la manière la plus favorable à l'art ; c'est donc à l'artiste à la créer : c'est à lui de commander à l'ombre & à la lumière, & de leur prescrire de se répandre sur la scène qu'il veut traiter de la manière la plus propre à enfanter de beaux effets.

Si le peintre veut produire la beauté, il doit choisir les formes, & ne pas imiter celles que lui offre le premier modèle qu'il rencontre. De même s'il veut éclairer ses sujets d'une lumière pittoresque, il ne doit pas se contenter de la lumière que le hazard lui offre dans la nature, mais il doit s'en procurer une de son choix. La manière dont il disposera ses grouppes, dont il leur fera recevoir la clarté, lui fournira de grandes masses d'ombre & de lumière, en lui permettant d'enchaîner ensemble ce qu'ils ont d'obscur & ce qu'ils ont de lumineux. C'est ce que le Titien comparoit à la grappe de raisin. Détachez-en les fruits, dispersez-les ; chacun d'eux aura son ombre & sa lumière, ils partageront la vue & ne concourront pas à un effet général : mais réunis en grappe, ils font ensemble une masse harmonieuse de clair & d'obscur.

Il peut aussi se procurer une lumière accidentelle différente de la lumière principale, & qui réveillera à son choix les parties qui seroient plongées dans l'ombre. Il trouvera cette lumière dans la clarté d'un flambeau, dans l'interruption des nuages, dans celle du feuillage des arbres, dans une ouverture pratiquée dans l'appartement où se passe la scène. A-t-il besoin d'une ombre accidentelle? il peut la trouver dans un corps placé dans le tableau ou hors du tableau, dans un, ou plusieurs nuages, dans un édifice, des arbres, un rocher. S'il suppose cette cause hors du tableau, il doit la rendre vraisemblable au spectateur qui ne la voit pas. Une vapeur, de la fumée, de la poussière peuvent aussi lui fournir d'heureux secours, & lui procurer les ressources que lui refuse la perspective aërienne ordinaire. Enfin la *couleur* propre des objets, plus claire ou plus sombre, peut lui servir à continuer harmonieusement un effet d'ombre ou de lumière. L'écorce argentée du bouleau, le feuillage blanchâtre du saule, auront quelque ressemblance avec la clarté dans l'obscurité d'une forêt; des vêtemens bruns ressembleront à de l'ombre dans un groupe de figures éclairées.

Que les *couleurs* claires ou obscures, savament distribuées, puissent concourir aux effets de l'ombre & de la lumière; c'est ce qui est démontré par les estampes gravées sous les yeux & sous la direction de Rubens: tout ce qu'on y voit d'obscur n'est pas de l'ombre, c'est souvent de la *couleur*.

Comme on sera sûr de produire un bon effet en traduisant en noir & blanc un tableau où le *clair-obscur* est bien entendu, il sera facile aussi de faire un tableau d'un bon effet, en traduisant en *couleurs* un

dessin ou une estampe dont les masses auront été savamment distribuées suivant les principes positifs & l'idéal du *clair-obscur*. Ce sont donc ces principes qui doivent régler l'emploi des *couleurs*. Le *clair-obscur*, dit encore Mengs, est la base de l'harmonie ; les *couleurs* ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps.

Le peintre, pour imiter l'innombrable variété des *couleurs* offertes par la nature, n'a d'autres matériaux que trois *couleurs* primitives, le rouge, le jaune & le bleu, dont le mélange produit toutes les autres *couleurs* & toutes leurs nuances. L'histoire des arts nous apprend que les anciens peintres ont long-temps opéré avec ces seules *couleurs*. On en employe aujourd'hui un nombre bien plus considérable, parce qu'on a trouvé tout fait par la nature, dans différentes substances, les mélanges que les anciens étoient obligés de faire sur leur palette. On ne peut douter que cette augmentation dans le nombre des matériaux n'ait conduit l'art à une nouvelle perfection, en donnant aux artistes des moyens nouveaux d'y parvenir. Sans doute les substances colorantes qu'ils ont multipliées leur procurent des tons qui leur auroient été refusés par le mélange des trois *couleurs* capitales : mais enfin quelque soit le nombre de ces substances colorantes, & celui des tons que produit leur mélange, on sera toujours réduit en dernière analyse aux trois *couleurs primitives* auxquelles on joint le blanc pour exprimer la lumière, & le noir pour en exprimer la privation.

Quoique l'on doive convenir que la quantité des substances colorantes donne un avantage aux peintres

modernes sur les anciens qui n'employoient que les couleurs capitales, il ne faut pas croire que ceux-ci fussent réduits à une disette qui les empêchât d'être grands coloristes. Les couleurs dont ils faisoient usage, & qui ne montoient qu'au nombre de cinq, en y comprenant le noir & le blanc, produisoient par leurs différentes combinaisons 819 changemens. C'est M. Mayer, Professeur de Gœttingue, qui en a fait le calcul. Pour affirmer ou nier qu'Appelle ou Protogène, ont été grands coloristes, il faudroit avoir vu de leurs tableaux: mais l'argument qu'on tireroit du petit nombre de couleurs primitives dont ils couvroient leur palette ne pourroit fournir contre eux aucune preuve concluante. On assure que Santerre, qui pouvoit profiter de tous les matériaux qu'employoient ses contemporains, s'étoit volontairement réduit aux cinq couleurs des anciens Grecs. Il plaît aux amateurs par un coloris tendre & gracieux: il auroit tiré des mêmes matériaux une couleur vigoureuse s'il y avoit été porté par son goût naturel. Les substances qu'il employoit étoient l'outre-mer, le massicot, le gros rouge-brun, le blanc de craie & le noir de Pologne.

La *couleur*, ou le coloris, car ces deux mots se prennent souvent l'un pour l'autre dans le langage de l'art, le coloris, dis-je, se considère relativement à l'ensemble d'un tableau, & relativement au détail de ses parties.

Relativement à l'ensemble, il consiste dans une conduite de tons liés ou opposés entre eux, & qui soient dégradés par de justes nuances en proportion des plans qu'occupent les objets. Ajoutons qu'il en est de la disposition des couleurs, comme de celle des figures dans la composition. Il doit y avoir dans un ta-

bleau une figure principale ; il doit y avoir aussi une *couleur* dominante, un ton général, sans lequel il n'y auroit point d'harmonie.

Relativement aux détails, le coloris consiste dans la variation des teintes ; variation nécessaire pour parvenir à l'arrondissement des corps. Ce principe confirme ce que nous avons établi, que la *couleur* est subordonnée au clair-obscur, puisque lui seul donne l'échelle des tons que doivent suivre ces teintes différentes. C'est par les règles du clair obscur qu'une draperie bleue, par exemple, ne doit pas consister en une couche de *couleur* bleue, également appliquée sur le champ du tableau : ce sont ces règles qui apprennent, indépendamment de l'inspection de la nature, toutes les dégradations que cette couche bleue doit éprouver depuis le plus grand clair, jusqu'à l'ombre & au reflet : un artiste qui peindroit une draperie bleue d'après un dessin au clair-obscur, savamment dégradé, ne rendroit peut-être pas toutes les teintes que la nature pourroit lui offrir ; mais cette imitation seroit satisfaisante, parce qu'on y trouveroit la dégradation nuancée que prescrit la nature.

Les teintes principales se distinguent en cinq nuances : le grand clair, la *couleur* propre de l'objet, la demi-teinte, l'ombre & le reflet. Des teintes intermédiaires, & bien plus nombreuses dans la nature que l'art ne peut l'exprimer, forment les passages du clair à la *couleur* propre, de celle-ci à la demi-teinte, à l'ombre, & au reflet. Tous ces principes résultent encore de la théorie du clair-obscur, ou, ce qui est la même chose, ils sont fondés sur l'étude de la dégradation de la lumière & de l'ombre.

La même conduite de tons qu'on obſerve pour l'arrondiſſement d'un ſeul objet, doit ſe retrouver dans l'effet du tout enſemble. L'artiſte ménage, dans ſa compoſition, une maſſe dominante de *couleur* & de lumiere ; il la ſoutient par des lumieres, par des tons ſubordonnés qui ſe prêtent une valeur réciproque ; il la rappelle par des échos qui réveillent les maſſes, & l'aſſortit avec des demi-teintes & des ombres dégradées.

Le premier ton d'un tableau eſt arbitraire ; il n'a de valeur que celle qu'il reçoit des contraſtes qu'on lui oppoſe. Le ton le plus ſimple ſur la palette peut devenir très-brillant ; une *couleur* par elle-même très-brillante, peut devenir lourde, sèche & diſcordante. Les *couleurs* matérielles ſont mortes, c'eſt l'art du Peintre qui les anime. Un blanc morne, un jaune mat, prennent ſous ſon pinceau l'éclat de l'argent & de l'or. Avec quelques *couleurs* qui n'ont aucun agrément par elles-mêmes, il va créer la carnation de Vénus.

Que le ton du tableau ſoit convenable au ſujet & concoure à ſon expreſſion générale. Tout doit être riant dans un ſujet qui reſpire la gaîté : tout doit être ſombre dans un ſujet triſte. Si vous voulez me remplir d'horreur, que j'y ſois préparé par la *couleur* de votre compoſition. Le ſoleil recula au feſtin d'Atrée : une *couleur* brillante détruiroit la terreur dans un ſujet affreux.

Si la ſcène ſe paſſe dans l'air, le ton doit être ſuave, lumineux, léger : ſi elle ſe paſſe ſur la terre, il faut avoir égard au climat ; le ton ſera plus chaud dans les contrées de l'Aſie méridionale, que dans les plaines de la Scythie qui ne reçoivent que les rayons obliques du ſoleil. En pleine campagne le ton ſera plus vague

que dans l'intérieur d'un palais ou d'un temple. Il sera frais & verdâtre, si la scène se passe sur les eaux; ardent, rougeâtre & mêlé de teintes enfumées, si la scène est dans les enfers, ou dans les forges du Mont-Ethna. Enfin le peintre doit observer que la nature varie ses couleurs aux différentes heures du jour.

Ainsi les différens théâtres que vous serez obligé de choisir demanderont un système différent de couleur. Après avoir établi dans votre pensée le ton général avant de l'avoir porté sur la toile, il faut penser aux nuances différentes qu'exigent les objets divers. Les nuances ne sont pas les mêmes dans les chairs des hommes, des femmes, des enfans: elles varient encore dans les différents individus du même âge & du même sexe, suivant la couleur qu'ils ont reçue de la nature, suivant le climat qu'ils habitent, la profession qu'ils exercent, l'habitude de vivre à l'abri de l'air ou d'être exposés à l'ardeur du soleil, à la rigueur des saisons. Ces variétés de tons doivent, par des passages très-doux & en quelques sorte insensibles, concourir à former la teinte générale: des passages plus brusques peuvent lier entre eux des objets inanimés tels que les métaux, les draperies; mais que les plus fortes discordances soient par-tout sauvées avec art & rendent l'accord général plus piquant, sans jamais le détruire.

Les différences qui distinguent les tons de deux objets, peuvent être sensibles, quoique douces & légeres, si elles sont traitées par grandes masses: elles échapperoient à l'œil, si elles ne lui étoient offertes que par petites parties. Il faut cependant éviter, en

donnant trop d'étendue aux maſſes brillantes, de nuire à l'équilibre des nuances.

» Les couleurs claires, dit, M. d'André Bar-
» don, que nous ſuivons en général ici, parce que
» ſes préceptes ſont poſitifs & claſſiques, les *cou-*
» *leurs* claires qui ont du rapport dans leurs nuances,
» doivent être employées à former les grandes maſſes
» de lumière. Les *couleurs* ſourdes qui diffèrent de
» ton ſeront deſtinées aux parties de demi-teinte &
» à former les paſſages ou les liaiſons d'un ton à
» l'autre. Les *couleurs* vigoureuſes qui ſeront oppoſées
» quoique brunes, ſerviront à établir les maſſes d'om-
» bres & à ménager les contraſtes dans ces maſſes ».
Elles ſuppléeront auſſi, comme nous l'avons dit, aux effets que la diſtribution générale ne permet pas de trouver dans le ſeul jeu des lumières & des ombres.

» Chaque corps ſolide doit tenir ſa maſſe de *cou-*
» *leur* ſur ſon fond, ajoute le même Profeſſeur,
» & en être détaché d'une maniére plus ou moins
» prononcée à proportion qu'on veut le faire ſaillir
» de la toile, ou l'éloigner plus ou moins de l'œil
» du ſpectateur ».

Quoique la couleur brune puiſſe ſuppléer à l'ombre & ſervir comme elle à interrompre la lumière, elle peut cependant entrer elle-même dans une maſſe claire, parce qu'elle a ſes tons lumineux dans ſa partie éclairée. Il faut ſeulement obſerver que ces clairs ſoient ſubordonnés à ceux des objets avec leſquels Ils font contraſte. Les couleurs les plus claires peuvent réciproquement entrer dans les maſſes d'ombre; mais elles n'y ont qu'une vigueur ſubordonnée & n'y prennent en général qu'un parti de reflet.

Les chairs & sur-tout les chairs délicates doivent avoir un ton suave & tendre ; il faut donc rejetter les tons fort bruns. C'est l'exemple qu'ont donné le Correge & Rubens. Si, comme le Titien & Paul-Véronese, on donnoit aux ombres des carnations, des teintes solides & vigoureuses, il faudroit leur opposer des fonds plus vigoureux encore & les détacher par le ton propre, ou par des bruns fouillés au-dessous des parties que rien ne peut refletter.

Les effets des *couleurs* doivent être variés comme ceux de la lumière. Des objets détachés en clair sur un fond brun, s'opposent à des objets détachés en brun sur un fond clair, des figures colorées à des figures livides & grisâtres, des grouppes d'un ton sourd & vigoureux à des grouppes d'un ton brillant & argentin.

Des tons colorés peuvent s'introduire dans le lointain, mais en ménageant des oppositions qui les tiennent à leur place. Un terrein clair tient dans l'éloignement une forêt obscure, un ombre vigoureuse fait fuir un temple lumineux, un horizon que le soleil couchant teint d'une masse de feu, semble être loin de l'œil, parce que les objets qui occupent les premiers plans sont déjà abandonnés de la lumiére. Un objet coloré repousse un objet grisâtre ; & un objet grisâtre un objet coloré.

Dans les sujets de nuit, les lumières resserrées & aigües ne sont distribuées que par des échappées & des échos : les ombres sont larges & sourdes, les reflets sont à peine apperçus. La lune colore d'une lumière argentée les parties qu'elle éclaire : mais elle ne darde pas comme le soleil un fluide lumineux dont toute la masse de l'air soit imbibée : ainsi les

parties qui ne reçoivent pas sa lumière immédiate, restent plongées dans une ombre noirâtre & tranchante.

La nature réunit les nuances les plus antipathiques: l'art, émule de la nature, fait concourir à l'harmonie les nuances les plus discordantes. Il y parvient en les grouppant de manière qu'elles se mirent les unes dans les autres, que la lumière ne prête qu'une nuance presque semblable aux premiers clairs, & que les ombres ne présentent qu'une masse uniforme dans son obscurité, quoique l'on y reconnoisse toujours la couleur propre de chaque objet.

Tous les objets ont & conservent leur *couleur* propre. Ils doivent être peints du ton que leur donne la nature, qui ne pousse pas tellement la lumière au blanc, ni l'ombre au noir, qu'on ne puisse toujours distinguer cette *couleur*. C'est ce que n'ont pas observé les peintres de l'école Romaine & leurs imitateurs.

Non-seulement une figure a sa couleur propre, mais chacune de ses parties a aussi la sienne. Des teintes différentes doivent colorer les parties exposées au soleil, au hâle, aux froissements, aux effets d'une transpiration plus abondante. Certaines parties sont revêtues d'une peau plus fine, d'autres d'une peau plus épaisse; la graisse n'est pas répandue par-tout avec la même abondance; le sang ne se porte pas par-tout avec la même force: toutes ces variétés en occasionnent dans la couleur & doivent être observées par l'artiste.

Plusieurs objets voisins, plusieurs objets grouppés ensemble, se mirent en quelque sorte les uns dans les autres, se reflettent mutuellement & produisent

des nuances plus belles que la *couleur* propre de ces objets en particulier. C'est ce qu'on nomme *couleur réfléchie*. De deux tons réfléchis, le plus éclatant communique de sa nuance plus qu'il ne reçoit. Une étoffe jaune prête aux plus belles chairs un ton doré sans rien recevoir de leur nuance.

La *couleur propre*, c'est-à-dire, celle qui appartient à chaque objet, est affoiblie dans les corps éloignés de notre vue par l'air intermédiaire qui les enveloppe. Nous l'avons considéré seulement comme un corps, en parlant du clair-obscur : nous devons en parlant de la *couleur*, le considérer comme un corps qui a sa *couleur* propre, sa teinte plus ou moins azurée suivant que sa masse a plus ou moins d'épaisseur. Il faut donc teindre de cette *couleur* de l'air les corps qui en sont enveloppés, & rendre cette *couleur* d'autant plus sensible qu'ils sont dans un plus grand éloignement. C'est ce qu'il faudroit convenir d'appeller la *couleur locale*, puisque c'est la *couleur* que prend chaque objet par le lieu qu'il occupe à une distance plus ou moins grande du spectateur. Il faut convenir que c'est un défaut de précision dans la langue de l'art, d'avoir confondu la *couleur* locale avec la *couleur* propre, celle qui appartient aux objets & celle qu'ils doivent à la distance où ils sont placés. Pour que les idées soient nettes, il faut que les expressions soient précises, & que chaque idée ait son nom qui n'appartienne pas à une autre idée.

L'exactitude de l'imitation ne consiste pas toujours à donner à la *couleur* locale la nuance juste de la nature, mais à paroître la lui donner, & à imiter l'effet de la nature par l'artifice des oppositions. En général

la peinture eſt un menſonge adroit ; elle eſt vraie quand elle ment aſſez bien pour ſembler dire la vérité.

Comme le ton le plus vif abſorbe celui qui l'eſt moins, ainſi qu'on le remarque dans les reflets, la lumière abſorbe en quelque ſorte la *couleur* des objets & leur prête à tous une nuance preſqu'égale. Conduits par cette obſervation, de grands coloriſtes ont imaginé l'emploi des couleurs changeantes, qui, dans les premiers clairs, ſe rapprochent du ton de la lumière qui les frappe. Ce rapport de nuances dans les jours, n'eſt pas moins eſſentiel que l'uniformité des teintes dans les ombres ; comme l'ombre conſerve la teinte de l'obſcurité, ce qui eſt éclairé porte celle de la lumiére. Un ton vermeil règnera donc ſur un tableau éclairé par l'aurore, une couleur dorée témoignera la préſence du ſoleil, une nuance argentée fera connoître que c'eſt la lune qui éclaire la ſcène, des lumiéres rouges ſeront communiquées par la clarté d'un flambeau.

Les matériaux colorans, qu'on appelle auſſi *couleurs*, ne s'employent guere par les artiſtes tels que la nature les produit, ou qu'ils ont réſulté de diverſes opérations chymiques. L'emploi de ces *couleurs* ſans mélange répand de la crudité, à moins qu'elles ne ſoient nuancées avec le plus grand art. La vive enluminure d'un beau rouge, d'un beau jaune, ne charme que les regards du peuple : c'eſt à l'artifice des *couleurs rompues*, c'eſt-à-dire mélangées, que l'art doit ſa ſéduction.

Les *couleurs* brillantes ne peuvent donc s'employer que dans les maſſes de lumières : encore exigent-

elles des ménagemens judicieux. Elles ſont excluées des demi-teintes, des ombres & ſur-tout des reflets. On n'y doit employer que les couleurs rompues, qui, dans la langue des atteliers ſe nomment *couleurs ſans couleurs*. On leur a donné ce nom, parce que, dit D'André-Bardon, elles ne doivent pas être formées de deux teintes entières, capables de produire une *couleur* capitale, quoique formées de deux tons rompus l'un par l'autre.

De ces mélanges réſultent les *couleurs tendres* & les *couleurs fières*.

Les *couleurs tendres* ſont formées des *couleurs* les plus douces & les plus amies, c'eſt-à-dire de celles qui ont entre elles le plus parfait accord. Les *couleurs fières* ſont produites du mélange de *couleurs* fortes & quelquefois diſcordantes, & produiſent des nuances vigoureuſes. Les *couleurs* tendres ſe réſervent pour les plans reculés, les *couleurs* vigoureuſes ont leur place aux premiers plans. Les unes & les autres doivent être ſi bien unies, qu'elles ne produiſent enſemble qu'une nuance générale qui forme l'harmonie.

Les *couleurs tranſparentes* ſont ainſi nommées parce qu'elles ouvrent un paſſage à la lumière, laiſſent voir la couleur qui eſt au-deſſous d'elles, & ne font que lui prêter la teinte qui leur eſt propre. Elles conviennent donc moins par leur peu de conſiſtance à peindre qu'à glacer. Le glacis unit & accorde les tons en leur donnant une teinte générale & prête de la ſympathie aux *couleurs* les plus antipathiques.

Sans l'emploi des *couleurs* moëlleuſes & tranſparentes, obſerve le Chevalier Mengs, on ne pourroit repréſenter des ombres véritables. C'eſt par le choix de

de ces *couleurs*, & par la manière de glacer, qu'on parvient à tenir dans l'obſcurité les parties ombrées. Les *couleurs* ſombres qui ne ſont ni moëlleuſes ni tranſparentes, ne peuvent imiter une ombre réelle, parce que la lumière n'en étant point abſorbée, ſe réfléchit ſur leur ſuperficie, & les repréſente en même tems obſcures & éclairées, au lieu que les couleurs tranſparentes laiſſent paſſer les rayons lumineux & conſervent une ſuperficie réellement obſcure. C'eſt le Correge qui a le premier découvert cette théorie & qui l'a miſe heureuſement en pratique.

L'empâtement, *la belle pâte* des *couleurs* conſiſte à les coucher ſucceſſivement ſur la toile d'une manière large & facile. Des *couleurs tourmentées* ſont celles qui ont été altérées par un frottement timide de pinceau, trop ſouvent répété. Il réſulte de cette fatigue une *couleur ſale*. Une manière plus franche produit les *couleurs brillantes*.

On peut empâter en plaçant les teintes les unes à côté des autres & les fondant, les noyant enſemble : c'étoit la pratique du Correge. On peut auſſi ne faire que les unir, c'eſt ce qu'a ſouvent pratiqué Rubens. La première manière a plus de moëlleux, de vérité, & la ſeconde plus d'éclat.

Peindre à pleine couleur c'eſt travailler avec un pinceau bien chargée de *couleur* & ne pas trop l'étendre. Cependant les tournans, les ombres, les lointains ne doivent pas être auſſi chargés de *couleurs* que les clairs & les objets des premiers plans.

Le moyen de parvenir à l'effet qui eſt le réſultat de la vigueur, c'eſt d'établir dans l'endroit du tableau

où se passe l'action principale, la lumière la plus brillante & l'ombre la plus forte qu'il soit possible à l'art de créer. Si le tout ensemble est harmonieux, il faudra bien qu'il soit aussi de la plus grande vigueur, puisque le peintre aura passé de la plus éclatante lumière à sa plus entière privation.

Quand le tableau est assez avancé pour produire son effet général, il reste à faire un travail qui doit lui donner la vie. L'Artiste reposé sur son ouvrage & le revoyant d'un œil frais, rend par des teintes & des touches légères les montagnes, les arbres, les richesses du lointain. Il pratique au milieu de la scène des effets qui affoiblissent ceux du fond & les repoussent à leur place. Déjà le brillant des nuances se joint à la hardiesse de la manœuvre, déjà les objets s'arrondissent; déjà de belles touches enrichissent les parties saillantes & lumineuses. « Parvenu aux figures des premiers plans, il ranime le feu de son enthousiasme.
» Il touche, il heurte, il frappe savamment à droite
» & à gauche. Son art assaisonne les masses par des
» fiertés, les couleurs par des frais, les effets par
» des piquants, les contours par des finesses, les
» lumières par des épaisseurs affectées, les ombres
» par de savans laissés. Ici il raffraîchit la beauté de
» ces demi-teintes, là il réveille ces reflets trop
» amortis, ailleurs il rehausse par des glacis quel-
» ques nuances trop sourdes; plus bas il prononce
» des détails peu formés, il adoucit des travaux trop
» durs, il varie des travaux trop uniformes, & par
» des touches aussi hardies que caractéristiques, déta-
» chant les objets de leur fond, il les tire hors de la
» toile ». On sent que c'est un artiste (M. d'André

Bardon,) qui vient de parler & qu'il étoit animé de tout le feu que l'art inspire.

Des leçons écrites sur le coloris seront toujours très-insuffisantes. C'est par les yeux que de telles leçons doivent se communiquer à l'intelligence. Pour devenir coloriste, il faut regarder avec attention & souvent les chefs-d'œuvre des peintres qui se sont distingués par la *couleur*, y étudier le maniment du pinceau, les artifices des oppositions, les beaux partis de lumière & tous les expédiens qu'ont employé les grands maîtres pour imiter la nature. Mais cette utile étude n'est pas sans danger si l'on ne s'est pas préparé à la bien faire. On risque de se perdre si l'on ne sait pas distinguer l'ouvrage de l'artiste de celui de la dégradation. Cherchez dans un vieux tableau, non ce qu'il vous présente, mais ce qu'il étoit en sortant de l'attelier : craignez de confondre avec le résultat de l'art, les effets d'un vieux vernis, de la fumée, de la moisissure, des *couleurs* qui ont poussé au noir, de l'huile qui a pris une teinte jaune ; en un mot ne prenez pas pour objet de votre étude les ravages du temps.

On sait que les écoles les plus célèbres pour le coloris, sont celles de Venise & de Flandres. Par leur succès dans cette partie de l'art, elles partagent la gloire de l'école Romaine. Si l'on pouvoit douter que des plus grands efforts des coloristes, il ne résulte que des mensonges imposans, on en trouveroit la preuve dans la comparaison de leurs ouvrages. Mettez à côté l'un de l'autre de beaux tableaux du Titien, de Paul-Veronese, du Bassan, de Rubens ; vous reconnoîtrez que ces tableaux tous bien colorés, sont d'une couleur différente. Ensuite comparez seulement

école à école, & l'un des chefs-d'œuvre de l'école Venitienne à un chef-d'œuvre de l'école Flamande, vous verrez deux tableaux d'une belle *couleur*, mais vous reconnoîtrez aussi que la *couleur* de ces deux tableaux porte sur des principes tout-à-fait différens. Quelle est celle des deux écoles qui nous représente le coloris de la nature ? Mais puisqu'aucun des artistes de ces écoles n'a eu la même *couleur* qu'un autre, quel est celui de tant de coloristes qui a rendu parfaitement la vérité ? Tous n'ont fait que mentir d'une manière séduisante, & ils doivent leur gloire au plaisir que nous cause cette innocente séduction.

Comme tous ces artistes ont différé entre eux avec un succès à-peu-près égal, on trouvera dans la manière de chacun d'eux des leçons différentes qui auront leur utilité. Mais le peintre d'histoire, qui doit principalement attendre ses succès de la haute poésie de son art, consacrera-t-il une grande partie de ses études à penétrer l'adresse, la subtilité, les prestiges dont les coloristes ont appuyé leurs mensonges ?

Je n'ai pas le droit de répondre à cette question. Je rapporterai seulement quelques réflexions d'un artiste célèbre, M. Reynolds.

Entrer dans les détails des *couleurs*, copier minucieusement des étoffes, c'est un soin qui caractérise, suivant lui, un genre inférieur à l'histoire. Comme les figures du peintre historien ne sont pas les portraits de tel ou tel homme, ses draperies ne sont pas des copies de telle ou telle étoffe : ce ne sont pas des étoffes de soie, de coton, de laine, ou de lin ; ce sont des draperies & rien autre chose. Une grande partie de

fon art confifte à en bien difpofer les plis. Copier une étoffe telle qu'elle eft fortie d'une manufacture, c'eft une opération mécanique qui ne demande pas de génie & qui ne fuppofe qu'un goût fubalterne. Mais il faut un grand talent, une étude profonde pour difpofer une draperie de manière que les plis correfpondent bien les uns aux autres, & fe fuivent facilement & avec une négligence fi reffemblante à la nature que cet effet femble celui du hazard, que la figure foit vêtue fans qu'aucune de fes principales parties foit incertaine, que tous les plis concourent à exprimer les mouvemens & les formes du nud.

Carle Maratte penfoit que bien drapper étoit encore plus difficile que bien deffiner la figure, & que c'étoit un art dont il étoit moins aifé de donner des leçons, parce qu'on ne pouvoit en démontrer les règles avec la même exactitude.

Les trois grandes écoles Italiennes, celles de Rome, de Florence & de Bologne, ont confervé la fimplicité dans les draperies. Cette fimplicité majeftueufe a été adoptée par les plus grands maîtres de l'école Françoife, le Pouffin, le Sueur, & le Brun. Les écoles de Venife, de Flandre, s'en font écartées pour furprendre l'admiration par un ftyle plus brillant, mais inférieur. Elles avoient befoin de cet artifice pour compenfer ce qui leur manquoit des plus grandes parties de l'art. Leur principal objet étoit l'élégance: elles étoient plus curieufes d'éblouir que de rechercher la beauté parfaite, de fonder les affections de l'ame, les porter fur la toile & les exciter dans les fpectateurs. Leurs raffinemens nuifoient au fublime qui doit foutenir l'épopée pittorefque. La grande manière

a une sévérité peu compatible avec ces affèteries; elle agit sur l'ame; l'autre manière n'a d'action que sur le sens de la vue.

Les écoles qui s'occupent à parer la nature, au lieu de la montrer dans sa noblesse simple & négligée, qui cherchent plus à enrichir leurs figures qu'à leur donner la beauté & à peindre le caractère, se distinguent plus par l'abondance que par le choix, par le luxe que par le jugement. Elles emploient le langage de la peinture pour montrer qu'elles savent bien parler, & non pour dire de grandes choses. Comment comparer aux sublimes affections, aux conceptions profondes d'un Raphaël, d'un Poussin, d'un le Sueur, à la vérité des expressions qui donnent tant de prix à leurs chefs-d'œuvre, au beau choix qu'ils ont fait de la nature, à l'art qu'ils ont eu de l'embellir encore, la représentation de beaux satins, de beaux velours, de riches broderies; opération qui distingue ce qu'on appelle les peintres de genre? Qui pourra préférer des contrastes violens dans les figures, un clair-obscur affecté, au repos qui règne dans les tableaux des plus grands maîtres, qui se communique à l'esprit du spectateur, & lui laisse la liberté nécessaire pour s'occuper des plus grandes beautés de l'art? L'ame d'un Raphaël, la fierté d'un Michel-Ange, la sagesse d'un Poussin, l'emporteront toujours sur le brillant d'une belle palette. N'abandonnons pas de chastes beautés pour les parures & le fard d'une courtisanne.

La qualité prééminente de l'école Vénitienne est due à l'habitude qu'avoient les maîtres de cette école, de faire des portraits & convient en effet plus particulièrement aux peintres de portraits qu'aux peintres

d'hiſtoire. L'art d'imiter de riches étoffes entre comme partie néceſſaire dans le talent du peintre de portraits, parce qu'il doit repréſenter avec leurs habits, des perſonnes richement vêtues.

Mais la perfection ne réſulteroit-elle pas d'un accord de la beauté des ouvrages romains, avec l'éclat des ouvrages flamands ou vénitiens ? C'eſt riſquer d'amener la décadence de l'art que de propoſer pour ſa perfection des qualités contradictoires. En cherchant à la fois les qualités ſublimes de Raphael & les qualités brillantes de Paul-Véroneſe, l'artiſte reſtera au-deſſous de Raphaël & du Veroneſe & de ce qu'il auroit été lui-même, s'il n'avoit pas pourſuivi plus qu'il ne pouvoit atteindre. Les facultés humaines ſont bornées ; il faut donc qu'elles ſe preſcrivent des bornes.

D'ailleurs, ſuppoſez un ſujet noble, tel que Raphaël pouvoit le concevoir ; ſuppoſez aux figures l'expreſſion qu'il pouvoit leur donner ; ajoutez-y toute la beauté des formes dont les plus parfaites antiques nous offrent le modèle : en voilà bien aſſez pour occuper l'ame du ſpectateur. Si vous joignez à tout cela le coloris du Titien ou de Rubens : au lieu d'ajouter à l'impreſſion, vous l'affoibliſſez, parce que le ſpectateur n'eſt plus dans l'état de repos néceſſaire pour jouir uniquement des beautés qui doivent ſur-tout l'occuper. Vous avez cru faire plus, & vous avez fait moins ; vous avez voulu ajouter à l'effet de votre art, & vous l'avez affoibli.

On pourroit comparer la *couleur* de l'école romaine ou de celle de Bologne au ſtyle noble & ſimple de Virgile, ou plutôt au ſtyle encore bien plus ſimple

d'Homere, & la *couleur* de l'école Flamande au ſtyle ronflant de Lucain ou de Claudien. Le ſtyle d'Homere charme doucement l'oreille, tient l'ame en repos par le moyen d'une tranquille harmonie, & lui laiſſe la liberté de ſe livrer à toutes les beautés que lui préſente le poëte : le ſtyle de Lucain ou de Claudien frappe avec force le ſens de l'ouie, l'occupe entièrement & ne laiſſe pas à l'ame le calme dont elle auroit beſoin pour ſe livrer aux beautés intellectuelles.

Les Vénitiens aimoient autant à multiplier les figures de leurs compoſitions, que les teintes de leur palette. Leurs ſujets favoris étoient des fêtes, des banquets, des noces, des proceſſions, des martyres, des miracles ; tous ſujets qui ne cauſent pas une impreſſion profonde aux ſpectateurs, parce que leur attention eſt trop partagée dans la foule qu'on leur met ſous les yeux. Paul-Véroneſe auroit cru que quarante figures étoient à peine ſuffiſantes pour montrer ſa fecondité dans la compoſition, & ſon talent à diſtribuer des grouppes, à diſpoſer des maſſes de clair-obſcur, à varier les étoffes de ſes draperies. Annibal Carrache penſoit que douze figures ſuffiſoient pour quelque ſujet d'hiſtoire que ce pût être, & Annibal Carrache, étoit encore loin d'être un Raphaël.

Enfin rien n'eſt plus grave que le genre de l'hiſtoire, il doit conſerver ſa gravité même dans la *couleur*.

Le Pouſſin diſoit que » cette application à la re-
» cherche du coloris n'étoit qu'un obſtacle pour par-
» venir au véritable but de la peinture, & que celui
» qui s'attache au principal, acquiert par la pratique
» une aſſez belle manière de peindre.

Peignez-vous pour parler ſur-tout à l'œil? Que l'étude du coloris ſoit votre principale occupation. Peignez-vous pour parler à l'ame? Que l'étude de la *couleur* ſoit ſubordonnée aux parties dont l'ame eſt ſur-tout affectée.

Mais comme chaque genre de talent a un grand mérite quand il approche de la perfection, il ne faut donner à aucun l'excluſion. Un ſeul doit avoir la prééminence; les autres méritent d'être accueillis puiſqu'ils ſavent plaire. C'eſt donc à l'artiſte à conſulter & à ſuivre le penchant qu'il a reçu de la nature. Celui qui ſe ſent entraîné vers les écoles de Flandre ou de Veniſe, feroit vraiſemblablement peu de progrès dans l'école Romaine. Si les premières couronnes ſont réſervées aux Emules de Raphaël, il reſte des palmes glorieuſes à cueillir ſur les pas du Titien, de Paul-Véroneſe & de Rubens. L'école Romaine eſt celle de la haute poéſie pittoreſque; les écoles de Veniſe & de Flandres ſont celles de la peinture proprement dite. Il eſt encore beau d'être peintre, quand on ne peut être poëte. Voyez l'article *couleur* dans le Dictionnaire de pratique. (*Article de M.* LEVESQUE).

COUP. Au premier *coup*. On dit un *coup* de pinceau, un *coup* de broſſe, peindre à grands *coups*, peindre au premier *coup*.

Le *coup* de pinceau ou de broſſe eſt l'action par laquelle, après avoir chargé la broſſe ou le pinceau de couleur, on l'applique ſur la ſurface ſur laquelle on peint. Cette action déſignée par le mot *coup*, n'eſt pas abſolument celle que l'on exprime par le

mot *maniement du pinceau*, quoiqu'elle y soit comprise. La première suppose plus de promptitude, elle signifie que l'on applique la couleur d'une façon libre, sans hésiter, sans revenir à plusieurs fois ; & en effet on ne distingue le *coup* de pinceau dans un objet peint qu'autant que l'artiste a opéré de manière à faire connoître le caractère de liberté dont je viens de parler.

L'on ne peint à grands *coups* que des objets considérables qui comportent cette manière de peindre ; mais tout ouvrage de peinture pourroit à la rigueur être peint *au premier coup*.

Peindre *au premier coup* un tableau, une figure, un paysage &c, c'est donc, comme je l'ai dit, le peindre de manière à ne point revenir sur ce qu'on a fait & à ne pas retoucher. C'est ce que dans l'art d'écrire, on appelle composer du premier jet. On doit sentir aisément que cette définition restreint la manière de peindre *au premier coup* à un usage infiniment moins général que je n'ai paru le faire entendre d'abord.

En effet tout ouvrage qui exige d'être rendu avec soin, ne peut assurément guere être exécuté *au premier coup*, & si un artiste peignoit tout ce qu'il exécute *au premier coup*, ce qui pourroit se faire à la rigueur, la plus grande partie de ses productions seroit très-imparfaite.

On peut dire même qu'il est difficile que quelqu'ouvrage que ce soit puisse être assez parfaitement rendu, si l'on ne revient à plusieurs fois, soit pour se corriger, soit pour parvenir, après avoir ébauché, à terminer chaque partie & souvent à chan-

ger d'après les réflexions & l'obſervation de ſon ouvrage, ce qui paroît y manquer.

La manière dont je parle ſemble donc & eſt effectivement réſervée aux études particulières que l'on fait ſur la nature même, parce que d'une part la nature vivante, par exemple, ne peut reſter aſſez immobile pour qu'on puiſſe revenir à pluſieurs fois, & que ſi l'on peint d'après nature hors de l'attelier & en plein air, les lumières changent trop de moment en moment, pour qu'il ſoit poſſible de revenir à pluſieurs repriſes ſur ſon travail, pour mieux rendre l'effet qu'elles produiſent.

Il eſt donc alors néceſſaire de peindre ſouvent le plus promptement qu'il eſt poſſible, & comme on dit *au premier coup*; mais quelquefois cette manière a rapport au caractère particulier du peintre, à l'habitude qu'il s'eſt formé. Il eſt tel artiſte qui ne fait jamais mieux qu'en peignant *au premier coup* & comme l'inſpire la nature ou l'imagination; de même il eſt tel Auteur qui ne compoſe jamais mieux que lorſqu'il travaille de premier jet & d'inſpiration. Ces caractéres d'eſprit, de génie ou de talent, ſe réfroidiſſent par la lenteur des moyens méthodiques que les autres employent pour rendre leurs ouvrages plus parfaits. Ils ôtent à leurs productions, en y travaillant à pluſieurs fois, cette fleur du génie, cette liberté qui les manifeſte, ce feu dont la promptitude conſerve toute ſa vivacité. Si ces Auteurs ſont contraints à revenir ſur leurs pas, la peſanteur, la contrainte, le froid, déſignent les ſoins laborieux qu'ils ont pris pour rendre leurs ouvrages plus conformes aux règles & aux principes de l'art.

Je ne prétens, en exposant ces dispositions inhérentes à certains talens, ni les approuver, ni les exclure. La nature qui répand sur les productions qu'imite la peinture, une variété inépuisable, la répand aussi sur les dispositions qu'elle donne aux artistes, & les condamne souvent à s'y astreindre, sans que le raisonnement, l'instruction, la conviction qui résultent des méthodes artielles, puissent vaincre le penchant & l'habitude, ni procurer un succès plus grand.

Pour revenir à la pratique dont je viens de parler, les esquisses, les premieres pensées comportent presqu'essentiellement d'être exécutées *au premier coup* : je dirai encore qu'une infinité d'études, d'ouvrages même, inspirés par des sentimens prompts ou d'amitié ou d'amour, tels que des portraits, des évènemens singuliers dont on est témoin, des circonstances personnelles, enfin des amusemens de société, comportent & demandent souvent même d'être exécutés *au premier coup* pour avoir tout le mérite qu'on peut y desirer. Le sentiment ne peint *qu'au premier coup*, & il est dangereux, si l'on ose porter plus loin cette image, d'y retoucher. Le cœur qui sent à deux fois, ou qui, pour sentir, revient sur lui-même, ne s'exprime bien, ni en peignant des sentimens, ni en se livrant à ce qu'ils inspirent ; mais la nature qui conduit le sentiment a bien de l'avantage à cet égard sur l'art qui conduit le Peintre. L'une est le modèle & l'autre l'artiste. (*Article de M.* WATELET.)

COUP-D'ŒIL, (subst. composé masc.) C'est l'habitude de saisir, à la simple vue, la figure, la grandeur & les proportions avec tant de précision qu'il s'en

forme un tableau exact dans l'imagination. Le *coup-d'œil* est le premier & le plus indispensable des talens que les arts du dessin exigent. Ni la règle, ni le compas ne peuvent suppléer au défaut du *coup-d'œil*. Il faut, comme s'exprimoit Michel-Ange, que le dessinateur ait le compas dans les yeux, & non dans la main; & l'un des plus grands peintres, le célèbre Mengs, veut que la première tâche de l'élève soit de se rendre l'œil juste au point de pouvoir tout imiter. C'est, selon lui, *au coup-d'œil* que Raphaël même devoit une grande partie de ses succès. Le *coup-d'œil* ne fait pas simplement qu'on puisse imiter chaque objet; mais il met encore dans cette imitation un si haut degré de vérité, que l'ouvrage en acquiert une énergie frappante.

Il en est du *coup d'œil* comme des autres talens; la nature en fait les premiers frais par les dispositions qu'elle donne; mais un long exercice y peut beaucoup ajouter. Presque tous les peintres qui vivoient lors de la restauration des arts possédoient le *coup-d'œil* dans un degré éminent. On voit plusieurs dessins & tableaux du temps d'Albert-Durer qui sont estimables par leur grande vérité; des portraits mal peints, mais qui sont d'un grand prix à cause de la correction du dessin. Tous les peintres de ce siécle-là, dit M. Mengs, avoient le *coup-d'œil* juste : s'ils avoient su, comme Raphaël, faire de bons choix, ils auroient tous aussi bien dessiné que lui. C'est-là une observation bien intéressante pour ceux qui se vouent aux arts du dessin. Une moitié de l'art consiste à s'exercer sans relâche au *coup-d'œil*; voilà sans doute le sens de la devise d'Apelle : *nulla dies sine lineâ.* (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Il ne suffit pas de dessiner beaucoup pour acquérir la justesse du *coup-d'œil*. On peut remplir exactement la devise d'Apelle, sans en avoir le *coup-d'œil* plus juste. Cette qualité dépend sur-tout de la méthode que l'on suit en dessinant, & la méthode qui seule pourroit conduire à la justesse du *coup-d'œil* est précisément celle qui depuis long-temps est abandonnée. Elle consiste à rendre avec la plus grande précision les formes quelconques que l'on se propose d'imiter. Un élève aujourd'hui, dès qu'il s'est fait quelqu'habitude de manier le crayon, ne se met à dessiner la nature, qu'avec le projet de la corriger, c'est-à-dire, de l'altérer, de la détruire. Au lieu de s'attacher à voir & à copier son modèle tel qu'il est, il se pique d'en faire disparoître les défectuosités ; il n'entreprend de le copier que pour ne le pas copier en effet : & comme il prend l'habitude de copier la nature sans précision, ce sera de même sans précision qu'il copiera l'antique, ou Raphaël, ou les formes les plus parfaites que lui offrira la nature vivante. Toutes ses études porteront l'empreinte de la manière qu'il a contractée ; d'ailleurs il a déjà la plus grande prétention à la facilité, & met plus d'orgueil à faire vîte qu'à bien faire. Il rougiroit s'il étoit long-temps à étudier le contour de sa figure, à effacer un trait commencé pour le remplacer par un trait plus conforme au modèle. Il n'a que six heures, quelquefois que quatre pour dessiner une *académie :* c'est à peine assez pour en bien arrêter le trait ; mais il fait ce trait dans la première demi-heure, & consacre le reste du temps à faire un beau dessin, c'est-à-dire, à montrer un maniement adroit d'estompe ou de crayon.

Dans le temps de la renaiſſance des arts, les deſſinateurs n'étoient pas adroits, mais ils vouloient être précis ; ils n'avoient pas une *eſtompe large*, un crayon moëleux ; mais ils cherchoient à faire un trait pur, à imiter avec la plus exacte vérité le modèle qu'ils copioient. Pour les égaler par la juſteſſe du *coup-d'œil*, il faut adopter leur méthode : ce ſera avoir déjà fait un grand progrès dans l'art du deſſin, que d'avoir appris à deſſiner difficilement. (*Article de M.* LEVESQUE.)

COUPOLE (ſubſt. fém.) C'eſt la partie intérieure & convexe d'un dôme. Ce mot appartiendroit donc excluſivement à l'architecture ſi les *coupoles* n'étoient pas ſouvent ornées de peintures. Ainſi Mignard a peint la *coupole* du Val-de-Grace, & la Foſſe celle des Invalides. Nous parlerons de la peinture des *coupoles* aux mots *Freſque* & *Plafond*.

C R

CRAYON. PORTE-CRAYON. On nomme *crayons*, comme tout le monde le ſait, des matières colorées, ſuſceptibles de laiſſer des traces ſur le papier, d'être taillées convenablement, pour remplir le but de l'artiſte qui deſſine. L'uſage du crayon conſiſte à placer les portions plus ou moins longues des matières colorées dont on veut ſe ſervir dans un uſtenſile qu'on nomme *porte-crayon*. On trouvera, dans la ſeconde partie, aux mots *crayon* & *porte-crayon*, les détails qui y ſont relatifs, & dans les planches, les formes des *porte-crayons* & la poſition que la main doit obſerver en les tenant, pour s'en ſervir avec plus d'avantage.

Je me contenterai de dire ici que l'on commençoit

autrefois, plus généralement qu'on ne fait aujourd'hui le premier trait d'un dessin avec le fusin, qui est un petit fragment de branche de saule, réduit en charbon. L'avantage qu'on trouvoit à s'en servir, c'est que ce trait, fort léger, ne s'attache point au papier, qu'on l'efface aisément, & qu'ainsi l'on corrige facilement l'ensemble, pour le rendre plus précis, avant de le marquer avec une autre sorte de crayon, qui s'attache au papier & laisse une trace durable.

Les *crayons* dont on se sert aujourd'hui plus ordinairement sont la sanguine, la pierre noire & la mine de plomb. On trouvera une notion de ces substances à leur article. (*Article de M. Watelet.*)

CRITIQUE (subst. fém.) C'est la faculté de juger. Ce mot est dérivé d'un verbe grec qui signifie *juger*. Il est aussi quelquefois substantif masculin, un *critique éclairé*. Enfin, il est adjectif dans ces phrases, un *moment critique*, une *conjoncture critique*, une *démarche critique*.

Demander si la *critique* est utile, c'est demander si la *faculté de juger* est utile, ou s'il est utile d'exercer cette faculté.

Pour nous en tenir à notre sujet, c'est-à-dire aux arts qui dépendent du dessin, c'est par la critique ou la faculté de juger que l'artiste connoît ce qui convient à l'ouvrage qu'il entreprend, & que le spectateur prononce s'il a bien rempli ces convenances. C'est la critique qui classe les différentes parties de l'art suivant leur importance, les différentes écoles suivant leur mérite relatif, les différens ouvrages suivant leur beauté. C'est elle qui garantit les arts de la barbarie,

barbarie, en enſeignant aux artiſtes ce qu'ils doivent faire, & aux amateurs ce qu'ils doivent eſtimer?

La *critique* s'épure avec l'art & dégénère avec lui. Quand il n'y avoit pas de meilleurs peintres que le Cimabué ou le Giotto, les *critiques* regardoient comme des chefs-d'œuvres de l'art, comme ce que l'on pouvoit produire de plus beau, les peintures du Giotto & du Cimabué. Si dans un certain temps & un certain pays, les artiſtes donnent des mignardiſes pour de la grace, leur manière pour de la beauté, les *critiques* oublieront eux-mêmes ce qui conſtitue la beauté & la grace. Le langage des *critiques* grecs étoit ſans doute bien différent au temps de Solon, au ſiécle de Périclès, & ſous le règne de Conſtantin.

Le meilleur critique des arts eſt ſans doute l'artiſte, parce qu'il a dû raſſembler plus de principes néceſſaires pour bien juger, & que ces principes lui ſont chaque jour rendus plus familiers par la pratique.

Les gens de lettres ont tenté d'enlever aux artiſtes cette prérogative pour s'en emparer, & l'ont exercée de manière à venger ceux qu'ils en avoient dépouillés. Les amateurs armés à la legère, ſe ſont joints au parti des gens de lettres, & l'on ne s'eſt pas apperçu qu'ils lui aient procuré plus de force.

L'Abbé Dubos dans ſes *réflexions ſur la poeſie & ſur la peinture*, prétend que la plupart des gens du métier jugent mal des ouvrages par trois raiſons : *parce que leur ſenſibilité eſt uſée.* Il ſeroit plus vrai de dire qu'elle eſt exercée. *Parce qu'ils jugent de tout par diſcuſſion.* Tout n'eſt pas du reſſort de la ſenſibilité dans les ouvrages de l'art ; ce qui n'y tient pas au

ſentiment, ne peut être mieux jugé que par diſcuſſion, & les artiſtes ſont plus capables de cette diſcuſſion que des perſonnes étrangères aux arts. *Enfin parce qu'ils ſont prévenus en faveur de quelque partie de l'art, & qu'ils la comptent dans les jugemens généraux qu'ils portent pour plus qu'elle ne vaut.* C'eſt un défaut dans les artiſtes d'être trop prévenus en faveur de quelque partie de l'art : mais ils ſeront encore de meilleurs Juges que des gens qui ne poſſèdent bien aucune de ces parties. Ils porteront du moins les jugemens les plus ſains ſur la partie qu'ils connoiſſent le mieux & pour laquelle ils ſeront prévenus, & en raſſemblant les jugemens de différents artiſtes prévenus pour différentes parties, on compoſera un jugement général, qui ſera celui de la vérité, & qui, avec le temps, deviendra celui du public, (*Article de M.* LEVESQUE).

CROQUIS. Le beſoin d'exprimer d'une manière conciſe certains détails de la pratique ou de la théorie des Arts, ſuggère aux Maîtres & ſouvent aux diſciples des expreſſions comparatives & figurées. Elles ſont quelque fois communes ou même baſſes, quelquefois nobles ou élevées. Elles paroiſſent heureuſes quand elles ſont ſignificatives. Celles qui ſont créées par les peintres, ſont ſouvent pittoreſques. Elles ſe répétent d'attelier en attelier, de bouche en bouche, deviennent en uſage, font alors partie du langage de l'Art dans lequel elles ſont créées, & de-là repaſſent, avec la ſignification nouvelle qu'elles ont acquiſes, dans la langue générale.

L'on pourroit, à quelques égards, obſerver dans

les atteliers la marche de l'invention des langues, parce que des besoins nouveaux & des sensations promptes y contraignent plus souvent que dans la société ordinaire, à inventer des signes ou des mots & à donner à ceux qui existent dans la langue générale des acceptions particulières.

Ces expressions, comme je l'ai observé, prennent leur caractère de ceux qui les premiers en ont fait usage, & c'est d'après ce caractère qu'elles se trouvent être nobles, familières, sérieuses, gaies, quelquefois basses & burlesques.

Croquis est du nombre de celles-ci.

Croquer, c'est manger vîte : *croquer*, en termes d'atteliers de peintres, c'est exécuter à la hâte.

Un *croquis* est une première idée, indiquée par quelques traits de crayon, quelques griffonnemens de plume ou quelques traces de couleurs sans dégradations.

Cette expression convient mieux aux Arts dont les objets sont des imitations visibles, qu'aux Arts dont les productions s'opèrent par des signes convenus ; aussi l'on dit plutôt : un *croquis* de composition, de figure, de paysage, qu'un *croquis* de poëme où de musique. Les *croquis* des grands artistes sont prisés des curieux, comme les moindres reliques des saints sont recherchées par les dévots ; aussi cette sorte de vénération, est-elle souvent poussée trop loin ; car des griffonnemens qui ne désignent presque rien & des indications à peine reconnoissables de composition ou de parties de figures ne méritent certainement pas plus l'affection de certains amateurs, & la vénération qu'ils exigent de ceux à qui ils les montrent

que certains fragmens apocriphes ne méritent les honneurs d'une chaſſe.

Les *croquis* qui approchent de ce qu'on nomme *étude*, *eſquiſſe*, *penſée achevée*, méritent d'être conſervés, parce qu'on y peut démêler ſenſiblement la marche de l'eſprit des artiſtes & l'empreinte du talent naturel.

On ne trouve pas ſans doute le même mérite dans les brouillons des Poëtes, auſſi eſt-il rare qu'ils obtiennent la vénération des littérateurs ; c'eſt que l'écriture étant familière à tout le monde, il ſe trouve trop de facilité à tracer des idées informes d'un poëme, ou d'un ouvrage qu'on ne feroit jamais en état d'exécuter, au lieu que pour déſigner les formes des objets, ou une compoſition quelconque, il faut néceſſairement avoir pratiqué un art qui n'eſt exercé que par un petit nombre & n'eſt pas à la portée des autres. D'ailleurs un *croquis* de compoſition, par exemple, rend ſenſible aux regards, & preſque au premier coup d'œil, l'idée de toute une compoſition, tandis que le brouillon qui contiendroit la premiere penſée d'un Poëme, eſt ſouvent difficile à déchiffrer & n'eſt jamais un garant auſſi valable de l'exécution de l'ouvrage que *le croquis* du Peintre.

On appelle donc *brouillon* en littérature, à peu près ce qu'on nomme *croquis* en peinture.

L'eſquiſſe, comme je le dirai, a un ſens un peu plus étendu ; elle équivaudroit, pour ſuivre le rapprochement, à ce qu'on entend par un plan détaillé. Auſſi le mot *eſquiſſe* a-t-il lieu au figuré dans le langage de tous les Arts libéraux.

On dit *l'eſquiſſe* d'une tragédie, d'un Poëme, d'un

difcours, d'un grand ouvrage, comme on dit, *l'efquiffe* d'un tableau.

Pour revenir à ceux qui ordinairement font plus de *croquis* que *d'efquiffes*, je parle des jeunes artiftes, je hazarderai de leur dire : fi rien n'eft fi attrayant & fi commode pour vous, que de produire en un inftant vos conceptions, peu méditées, par des *croquis* qui leur reffemblent, foyez affurés que rien n'eft plus nuifible à vos talens naiffans, que d'en faire une trop grande habitude.

Cette habitude flatte votre penchant & votre amour-propre; mais elle met obftacle à un développement qui eft néceffaire. Il n'eft que trop ordinaire dans la jeuneffe, de fe croire Peintre & Poëte, pour avoir eu quelques idées vagues, & tracé quelques indications de ces idées, foit avec le crayon, foit avec la plume. Cette marque fi incertaine du talent coute peu; mais il en coute fouvent beaucoup à ceux, qui ont un talent véritable pour mettre la dernière main, la dernière correction à leurs ouvrages, & la diftance du premier de ces deux points à l'autre eft grande.

Je ne prétends pas, par cette obfervation, priver entièrement le jeune artifte du plaifir d'effayer fon génie; mais fi j'étois digne de vous guider dans vos études & de conduire votre talent, je ne vous permettrois de vous fatisfaire par quelques *croquis*, que pour vous récompenfer d'avoir *terminé* d'une manière fatisfaifante, la copie de quelque beau deffin des grands Maitres, parce que vous conferveriez en vous livrant à votre imagination, l'idée de ce qu'il faut ajouter de foins, pour tirer d'un *croquis*, un ouvrage *terminé*.

Le Genie est un feu dont l'apparition la plus légère est toujours brillante. Si vous êtes doués de ce feu, & si vous lui avez préparé quelqu'aliment, il conservera sa chaleur & vos *croquis* enfin auront d'autant plus de mérite que vous serez plus en état de les exécuter. Ceux de Rubens, de Tintoret, de Jordans de Naple, de la Fage même, qui s'en est permis jusqu'à l'abus, ont droit d'intéresser les amateurs qui ont des connoissances, & les Artistes qui ont assez de talent pour les bien déchiffrer.

Mais gardez-vous de la manie de grossir les portefeuilles de ces demi-connoisseurs, qui supposent du mérite à ramasser dans les atteliers une multitude de *croquis* qu'ils baptisent de noms imposans & qui ne valent pas mieux que les brouillons de nos jeunes Poëtes.

Ne *croquez* pas sur-tout ce qui doit être exécuté avec soin, car si vous vous permettiez quelquefois de croire qu'une manière expéditive est suffisante pour montrer du génie, & que la facilité fait tout excuser, vous ne vous tromperiez pas moins que le jeune Auteur, qui se croiroit d'autant mieux Poëte, qu'il composeroit plus promptement ou qu'il écriroit plus rapidement des vers.

Si c'est par négligence que vous prenez l'habitude de *croquer* vos ouvrages, vous perdrez votre talent. Si c'est par le désir du gain, vous avilissez l'Art & vous finirez par vous avilir vous-mêmes. (*Article de M.* WATELET)

CROUTE (subst. fem.) On appelle de ce nom certains tableaux anciens, presque toujours noirs &

caillés, quelquefois estimés des curieux & méprisés des connoisseurs. Ce n'est pas qu'il n'y ait des *croutes* dont le fond soit véritablement estimable. Il y en a des plus grands maîtres; mais le temps ou les brocanteurs les ont tellement altérées, qu'il n'y a qu'une ridicule prévention qui puisse les faire acheter. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*)

Le mot *croute* est plus ordinairement employé pour exprimer tout mauvais ouvrage de dessin ou de peinture. On dit ce tableau, ce dessin est une *croute*. On appelle même *crouton* celui qui fait des *croutes*. Mais ces deux mots sont plutôt du jargon des atteliers, que de la langue des Arts. Les jeunes éléves prennent l'habitude d'en faire usage, & la conservent dans un âge avancé (L.)

CRUD, *crue* (adjectif). Un ton *crud* est celui qui ne se marie pas, ne se perd pas avec le ton qui l'avoisine. Une couleur *crue* est une couleur tranchante, discordante, trop entière; c'est le contraire d'une couleur rompue. On dit qu'une lumière, qu'une ombre, est *crue*, lorsque les grands clairs ne sont pas séparés des grands bruns, par des passages. (L.)

CRUDITÉ (subst. fem.) l'effet de ce qui est *crud*. Cette couleur n'est pas assez rompue, elle fait des *crudités*. Il y a des *crudités* dans ce tableau. (L.)

C U

CURIEUX (adjectif pris substantivement.) Un *curieux* en peinture est un homme qui amasse des dessins, des tableaux, des marbres, des bronzes, des

médailles, des vases &c. Ce goût s'appelle *curiosité*. Tous ceux qui s'en occupent ne sont pas connoisseurs; & c'est ce qui les rend souvent ridicules, comme le seront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas. Cependant la *curiosité*, cette envie de posséder, qui n'a presque jamais de bornes, dérange presque toujours la fortune; & c'est en cela qu'elle est dangereuse. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

On est connoisseur par étude, amateur par goût, & curieux par vanité (L.)



D

DÉCENCE. Les idées que renferme le mot *décence*, font moins févères par rapport à la peinture que dans les mœurs, parce que la *décence* que je défignerai fous le nom de *pittorefque*, eft obligée de fe prêter à un grand nombre de circonftances particulieres à l'art.

Mais ce qui doit mettre une mefure jufte aux libertés que peut fe donner l'artifte eft fa propre intention, enforte qu'on doit adreffer aux peintres ce que les moraliftes prefcrivent à tous les hommes : ne vous permettez pas, foit dans vos ouvrages, foit dans vos actions & vos difcours, des intentions que vous rougiriez d'avouer, & vous ferez certainement peu de mal.

Cependant, pour en revenir à l'art dont je dois parler & aux libertés que le peintre peut fe permettre à l'égard de la *décence*, fi l'artifte repréfente une fête Lacédémonienne, certainement il ne fera pas blâmable en y plaçant des danfes de jeunes filles & de jeunes gens qui n'auront aucun vêtement; & s'il n'a eu aucune intention d'abufer de l'occafion que lui offre fon fujet, les regards des fpectateurs inftruits (fuffent-ils févères, pourvu que leur févérité foit raifonnée & ne foit pas ignorante) ne trouveront rien qui bleffe la *décence pittorefque* dans l'image agréable qui les attachera.

Si l'artifte repréfente, à l'occafion des fêtes de Bacchus, les Faunes & les Dryades livrés à une efpèce

de délire, il lui faudra plus de circonſpection, parce que la difficulté à ſurmonter eſt de mettre une ſorte de meſure relative à la *décence* des mœurs actuelles, dans un ſujet dont les mœurs anciennes autoriſoient la liberté. Les anciens qui nous ont tranſmis & fait adopter ces idées par les formes aimables dont ils les ont revêtues, avoient ſans doute d'autres meſures que les nôtres; ils régloient leurs jugemens ſur des conventions établies, & l'on voit par ces exemples que les conventions religieuſes & nationales ont été & peuvent être quelquefois moins ſévères que les convenances générales. La *décence pittoreſque* eſt plus ſévère de nos jours qu'elle ne l'étoit à certains égards chez les Grecs & plus auſſi qu'elle ne l'a été dans des tems où les dehors de la piété étoient plus répandus.

La difficulté la plus grande & la plus inſurmontable pour les artiſtes eſt d'accommoder la *décence pittoreſque* la plus indulgente avec la repréſentation de quelques ſujets hiſtoriques, ou mythologiques, dont l'indécence, quoique prononcée d'une maniere révoltante dans les ouvrages des poëtes célèbres, a été admiſe dans les arts. Il eſt vrai que les poëtes, en traitant ces ſortes d'objets, cherchent quelquefois à les faire excuſer par les moralités qu'ils ont l'art de mêler à leurs peintures & par les déſapprobations qu'ils y joignent; mais le peintre privé de ces reſſources, trouve & laiſſe, en offrant les ſcènes indécentes dont je parle, la plupart des ſpectateurs plus diſpoſés à les prendre pour des encouragemens aux foibleſſes & aux déréglemens que pour des exemples de ce qu'on doit éviter.

Il faut remarquer d'ailleurs, que les intentions &

les actions sont plus sensibles dans les représentations de la peinture & du dessin, par l'avantage que la vue a sur l'ouïe, pour transmettre rapidement à l'ame les idées qui lui sont presentées sous des formes corporelles. Cette propriété que possède d'autant plus le peintre, qu'il est plus habile dans son Art, semble donc exiger plus de retenue de sa part que de celle du poëte; mais il est juste d'observer aussi, que si les objets qui sont offerts aux regards, sont en effet plus frappans, d'une autre part, les détails graduels & successifs que les poëtes savent employer dans leurs descriptions, les rendent par l'art & les attraits qu'ils y répandent, plus dangereux qu'une répresentation bornée à un seul moment.

Ces réflexions qu'amène le sujet de cet article, pourroient conduire à des observations délicates & étendues, qui ne sont pas absolument essentielles au peintre. Ce qui me paroît plus généralement important, est de l'exhorter à réfléchir sur son intention, lorsqu'il traitera des sujets susceptibles d'indécence, & à se juger lui-même. On peut lui dire encore:

Plus vous serez *décent* dans vos mœurs & dans vos discours, plus vous trouverez aisément la décision de ces sortes de cas de conscience, qui regardent la moralité de votre art; & il y en a pour les peintres comme pour les Théologiens. Si vous avez, je le répéte, l'ame pure & l'esprit aussi sage que le comporte l'état que vous avez embrassé, vos ouvrages seront dans un juste accord avec votre conduite, & aussi *décens* qu'il convient à des imitations qui embrassent presque tout ce qui appartient à l'humanité. Ne vous laissez donc pas séduire par l'appas & par

la facilité qu'offre ſur-tout à la jeuneſſe, la licence pittoreſque ; elle eſt pour les artiſtes ce que la Satyre eſt pour les poëtes & la médiſance pour la ſociété ; je veux dire que leur ſuccès eſt moins dû au talent de ceux qui les employent, qu'au penchant & au goût de ceux qui y applaudiſſent.

Rien de plus facile en effet, que de réuſſir momentanément par ces moyens ; mais vos ouvrages dont la nature & la deſtination ſont d'être durables, doivent avoir pour objet une approbation qui ne ſoit pas paſſagère.

Ce n'eſt pas au reſte, une morale trop ſévère que celle à laquelle je vous ramène. On peut plaire ; on peut être aimable dans ſes ouvrages ; on peut mériter les louanges les plus flatteuſes ; on peut être enfin vanté dans les arts & recherché dans la ſociété, en ſe conformant à la *décence*. Il eſt deux Vénus dans les beaux-arts, une des deux eſt céleſte. C'eſt celle-là qui a mérité à Raphaël, le nom de divin.

Il reſteroit à l'occaſion de la *décence pittoreſque*, quelques obſervations, diſons même, quelques conſeils à donner à ceux qui influent ſur les arts, ſans les pratiquer. J'en vais hazarder quelques-uns.

Etes-vous diſtingués par des rangs, des titres, des fonctions ſi élevées, ſi impoſantes, que vos volontés & vos deſirs même, ayent la force de déterminer les artiſtes à s'y conformer ? Soyez perſuadé, que vous faites un abus bien plus répréhenſible que vous ne le penſez de votre aſcendant, ſi vous autoriſez ou ſi vous commandez l'indécence ? car, dans les ouvrages deſtinés à être conſervés, & qui appellent & fixent les regards, tels que ceux du deſſin,

de la peinture, de la ſculpture & de la gravure, non-ſeulement les licences ouvrent une route pernicieuſe aux artiſtes, non-ſeulement, elles portent les arts hors du chemin véritable de la perfection, qui doit être fondée ſur les convenances; mais encore elles attaquent la moralité ſociale dans ceux dont les yeux tomberont ſur des ouvrages indécens qui n'auroient pas exiſté, ſi vous ne les aviez en quelque ſorte produits.

Eh ! que ſavez-vous, ſi vos enfans ne vous devront pas les premières ſemences de corruption, qui peuvent cauſer leur malheur ?

Ces principes pourront vous ſembler ſévères au premier moment; mais je ſuis certain qu'ils feront approuvés du plus grand nombre & intérieurement par vous-mêmes. Quoique les infractions à la morale, dont il eſt ici queſtion, ne ſoient pas regardées dans la ſociété comme des crimes, ceux qui ſe les permettent n'ont à attendre d'indulgence publique de perſonne, & feroient condamnés à la pluralité des voix.

Quant à ceux dont l'aſcendant eſt fondé ſur la fortune, on pourroit leur dire à l'occaſion de cet article: Eſt-ce par l'appas des avantages pécuniaires que vous avez forcé l'artiſte à s'enfermer dans ſon çabinet le plus retiré pour ſatiſfaire des intentions obſcénes? Vous abuſez contre lui d'un moyen auquel il eſt ſouvent difficile qu'il réſiſte, & vous en abuſez contre vous-mêmes; car à ſes yeux & à ceux de vos confidens, de vos ſerviteurs, de vos paraſites, vous vous déclarez privé de ces avantages qui n'ont pas beſoin des reſſources que vous cherchez. La honte vous arrêteroit, ſi vous étiez certains que vos intentions & les uſages auxquels vous deſtinez ce que vous cachez

dans des réduits ſecrets, ſeroient expoſés au grand jour.

La richeſſe qui brave les convenances & les bienſéances, (il n'eſt pas hors de propos de le dire aujourd'hui), manifeſte les abus qui l'accompagnent. Que Midas, dont l'exiſtence offre quelque *choſe d'impoſant*, porte quelques jugemens ſur les arts! il décèle ſon ignorance. Qu'il étale ſon faſte en y employant les arts! les moyens dont il fait uſage, dénoncent le déréglement de ſes idées & de ſes penchans. Enfin, dans le nombre & le choix de ſes délaſſemens, on apperçoit toujours le vuide de ſon ame. (*Article de M. Watelet.*)

DECORATEUR. Le terme *décorateur*, lorſqu'on l'employe au pluriel, ſur-tout, & qu'on parle des peintres *décorateurs*, déſighe principalement les artiſtes qui exécutent les *décorations de theâtre.*

Ce mot ſignifie auſſi les artiſtes qui s'occupent de certains ornemens intérieurs de palais, de maiſons & des appareils de fêtes publiques. Ces branches de l'art de la peinture, ſont très-étendues, comme je le ferai obſerver aux mots *décorer* & *décoration.* Elles embraſſent pluſieurs parties de la ſculpture, & de l'architecture.

Les connoiſſances dont ſe contentent les *décorateurs* modernes, ne ſont pas auſſi étendues qu'elles pourroient l'être, & cependant leur influence ſur les modes, qu'adopte ſi facilement notre nation, eſt plus grande qu'elle le devroit être pour le maintien du bon goût.

Les Italiens, ſans doute, parce qu'ils ont eu de

tout tems un goût national très-marqué pour les fêtes, les ſpectacles, les *décorations*, comptent un aſſez grand nombre d'artiſtes, qui ſe ſont diſtingués en exerçant les trois arts principaux du deſſin, c'eſt-à-dire, la peinture, l'architecture & la ſculpture.

S'agiſſoit-il, dans les beaux ſiécles des arts, du couronnement, du mariage de quelque prince; d'une pompe funèbre; d'amuſer le peuple & d'attirer, par des fêtes, la foule du peuple? On s'adreſſoit aux plus habiles artiſtes, mais ſur-tout aux peintres, & ceux-ci, loin de dédaigner l'emploi de *décorateurs*, s'honoroient du choix qu'on faiſoit d'eux. Les uns avec les autres, ſe trouvoient aſſez inſtruits dans chacun des arts, qu'il étoit néceſſaire d'employer, pour ne devoir qu'à eux ſeuls leurs ſuccès, & de ſon côté, le public chez cette nation favoriſée de la nature, ſe montroit le plus ordinairement bon juge de leurs talens.

Nous n'avons ni autant d'occaſions favorables d'employer l'art du *decorateur*; ni autant de penchant pour ces objets, ni généralement autant de connoiſſances & de goût naturel pour en décider, que les Italiens. Et c'eſt par ces raiſons que nos *décorateurs*, la plupart artiſtes d'un rang inférieur, ont un grand aſcendant ſur cette partie de l'art. Ils établiſſent ſouvent des modes que nous ſuivons, & ces modes qui régnent un certain tems, & ſe répandent ſur le caractère des *décorateurs* en tout genre, font place à d'autres, lorſqu'elles ont enfin occaſionné la ſatiété par le mauvais & exceſſif emploi qu'on en fait. Nos architectes ont cependant une grande influence & ils doivent l'avoir en effet ſur les *décorateurs* puiſqu'ils

le sont par état. Aussi dans leur nombre, qui s'accroît avec excès, ceux qui sont eux-mêmes à la vogue, décident le caractère général de ce qu'on appelle *décoration*, & disputent le plus souvent avec avantage aux sculpteurs & aux peintres *décorateurs*, le droit de faire regner quelque nouveau goût, lorsque ce goût a éveillé l'attention du public & qu'il a eu quelque succès, soit parce qu'il a été employé à propos ou pour quelqu'un de ceux que l'on s'efforce le plus d'imiter. On ne voit plus que *décorations* du même genre, quels que soient les objets qu'on décore ; mais avec cette malheureuse destinée, que si le *simple* est le goût dominant, ce qu'on appelle en terme d'art le *pauvre*, se substitue bientôt à la belle simplicité ; & que si l'on se décide pour des ornemens plus recherchés & plus riches, ce goût ne tarde guère à se montrer généralement exagéré, surchargé, désordonné, relativement aux convenances, soit des choses, soit des dimensions, soit des personnes qui en font usage.

On pourra observer que cette destinée est parmi nous commune à une infinité d'objets de plus grande importance : mais pour être juste, il faut considérer aussi, que cette facilité ou plutôt cette flexibilité de caractère qui nous entraîne à des erreurs, tient à des qualités qui nous procurent des dédommagemens & d'ailleurs, il en résulte au moins, qu'il seroit facile de diriger le goût national, vers ce qui est véritablement bon, si on en avoit le projet médité, & qu'on pensât d'après des connoissances profondes, que le bon goût des arts, dans une nation qui semble destinée à les exercer avec un succès prédominant,

infl...

influe beaucoup plus qu'on ne le croit ſur toutes les autres idées, même morales, dont elle eſt ſuſceptible, ainſi que ſur la richeſſe, & ſur la gloire nationales.

Pour revenir plus immédiatement au ſujet de cet article, les architectes ſont donc généralement parmi nous, les arbitres de la *décoration ;* quoique l'art du *décorateur* exige, à beaucoup d'égards, plus de connoiſſances théoriques & pratiques de la peinture, que de l'architecture ; & quoiqu'il ſoit bien plus difficile de trouver parmi nos artiſtes des architectes, peintres & ſculpteurs, que des peintres & des ſculpteurs bien inſtruits de l'architecture.

Il doit naturellement réſulter de ce que je viens d'expoſer, qu'il n'y a pas aujourd'hui parmi nous aſſez d'union, entre trois arts, qui demandent pour leur plus grand intérêt & l'avantage national, d'être intimément liés. Ce ſont trois freres, qui devroient ſe croire jumeaux, & parmi leſquels aucun ne devroit affecter de droit d'aineſſe & encore moins la prétention à réduire les autres à une étroite légitime.

Au reſte, ce que j'obſerve n'exclut pas les juſtes exceptions qui ont lieu pour des talens abſolument diſtingués, quels qu'ils ſoient ; mais il eſt impoſſible de ne pas convenir que, ſi les jardins même (patrimoine naturel des peintres) leur ont été autrefois enlevé par des architectes, on peut craindre qu'ils ne traitent pas toujours en freres les peintres & les autres artiſtes. Il eſt bien vrai qu'ils ne peuvent s'en paſſer abſolument ; mais il dépend d'eux de leur préparer des occaſions & des emplois plus ou moins fréquens, & plus ou moins avantageux à leurs ta-

lens. On doit ſur-tout les blâmer de ce qu'excluant les grands genres d'ouvrages de peinture, ils abandonnent, au détriment de l'art, les embelliſſemens à de ſubalternes *décorateurs*, dont un nombre aſſez conſidérable pourroit être appellé *artiſans de peinture, de ſculpture & de décorations*; ouvriers qui n'ont guere pour baſe de leur talent, que des routines d'atteliers, & une ſorte de méchaniſme.

Nos théâtres ont ſouvent donné des exemples de ce déplacement de talens; cependant on ſe rappelle encore d'avoir vu des artiſtes acquérir une réputation juſtement célèbre, comme *décorateurs*.

Servandoni, de nos jours, illuſtra ce talent, dont la premiere baſe étoit en lui le génie; ce guide l'avoit initié dans tous les arts qui devoient, pour ſes ſuccès, ſe prêter de mutuels ſecours: cependant, quoique ce ſoit principalement comme *décorateur* qu'il eſt parvenu à la célébrité, le porche ſeul de S. Sulpice & pluſieurs tableaux l'ont fait connoître, autant comme *peintre-architecte*, que comme *architecte-décorateur*, employant des peintres & des machiniſtes.

Ce que je me ſuis permis de dire avec impartialité dans ces obſervations, eſt à l'uſage de tous ceux qui voudront avoir quelques notions de ces objets; ce que je vais ajoûter, eſt plus particuliérement propre à ceux qui ſont deſtinés à pratiquer la peinture.

AUX JEUNES ÉLEVES.

Vous qui, pour la plupart, montrez en entrant dans votre carrière, les deſirs les plus vifs de vous

y diſtinguer, que n'employez vous cette eſpece de ſurabondance, d'émulation & de zèle qui vous dévore, à vous enrichir de la connoiſſance des arts, que j'appellerai *limitrophes*, parce qu'ils ſe touchent & ſouvent ſe pénètrent ?

Un voyageur jeune, ardent, plein de vigueur & d'envie de s'inſtruire, ne parcourt guère ſon pays, ſans faire des excurſions dans les pays qui l'avoiſinent.

Dans vos tems de loiſir, dans les heures moins eſſentielles ou moins favorables à vos principales études, que ne vous eſſayez-vous à faire des plans de conſtructions, & à élever ſur ces plans des *décorations*, dans leſquelles vous trouverez l'emploi du génie pittoreſque qui vous poſsède & vous tourmente ?

Quoique vous ne vous deſtiniez pas à la ſculpture, modelez une tête de caractère, une figure, ou un grouppe, quand ce ne feroit que pour connoître la différence qui exiſte entre la compoſition des objets qu'on doit voir de tous les côtés, & la repréſentation de ceux qui ne ſe montrent que d'un ſeul ; quand ce ne ſeroit que pour avoir une idée palpable, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, des *plans*, des *ſurfaces*, des *méplats*, des effets du *relief*.

Inſtruiſez-vous encore, à titre de curioſité, des opérations méchaniques de ces arts. Si vous vous trouvez un jour à portée de vous procurer une retraite, ſoit à la ville, ſoit à la campagne, pourquoi n'auriez vous pas la juſte prétention de la bâtir, ſans avoir recours aux architectes ? de l'orner de ſtucs, comme vous l'ornerez de peintures ? Cette prétention eſt auſſi louable dans un peintre, qu'elle eſt ri-

à lui, une opinion trop peu avantageuse de votre talent, & une idée trop favorable du sien. Ne vous exposez pas à la nécessité de vous humilier devant un artiste qui peut-être vous est inférieur.

Sachez enfin vous essayer & vous exercer dans différens arts, pour votre plaisir, & cultivez celui auquel vous vous êtes consacré pour votre gloire.

OBSERVATIONS

à l'usage de ceux qui ne pratiquent point les arts, mais qui influent sur leurs travaux.

Ordonnez-vous, décidez-vous des travaux de l'espèce dont il est question, soit pour des ouvrages publics, soit pour des embellissemens particuliers? Vous pensez peut-être que, si les grands genres peuvent ne pas être absolument soumis aux décisions de ceux qui ne connoissent pas à fond, ou qui ne pratiquent pas les arts; au moins des ornemens, des accessoires, des travaux de *décorateur* enfin, ne sont point au-dessus de vos connoissances; vous pensez peut-être même encore que la décision vous en appartient, parce que les gens du monde, les gens de la Cour, sur-tout, ont généralement un goût qu'on nomme *naturel*, un tact & un discernement qui n'a besoin, selon l'opinion la plus répandue parmi eux, ni d'étude, ni de méditation. J'avoue que ce don peut exister dans quelques individus privilégiés des classes à qui je m'adresse; mais ceux-là même avoueront à leur tour que si le sort de ce qu'on nomme dans tous les arts, *ouvrages d'agrément*, étoit absolument abandonné à la discrétion de ce tact & de ce discernement innés,

vous risquez par l'ignorance des connoissances théoriques & mêmes pratiques que vous auriez pu facilement acquéri ,de vous montrer fort inférieur à ce que vous êtes.

Je ne prétends pas cependant vous inspirer la prétention d'être Michel-Ange, Raphael & Palladio, quoique chacun des deux premiers de ces artistes ayent eu des droits reconnus à la réputation dans les trois arts; mais je vous exhorte à étendre vos connoissances dans les talens divers qui tiennent à celui que vous cultivez, plutôt pour en tirer des avantages pour votre art lui-même, que pour en prendre occasion de vous livrer à une vanité toujours blâmable.

Composez dans des momens perdus, par amusement, par défi, par la curiosité de sonder votre génie, des projets de monumens, des *décorations* de fêtes & de théâtre: modelez quelques grouppes que vous aurez composés pour les peindre : moulez, réparez, fondez pour bien connoître, & pour ne pas perdre de vue comment se font toutes ces opérations.

Vous ne concevrez qu'en l'éprouvant, combien ces exercices de surérogation ajoûteront à votre facilité, étendront même votre génie.

Vous sentirez l'avantage de pouvoir composer vos fonds, en les enrichissant de fabriques nobles & de monumens majestueux; vous vous applaudirez de savoir décorer vous-même les intérieurs des temples, des palais où vous placerez les scènes de vos tableaux, sans appeller à votre secours quelque jeune architecte, qui, tout en traçant ses lignes sur votre toile, prendra, parce que vous avez recours

qui vous flattent & vous trompent. (*Article de M. Watelet*).

DÉCORATION, (subst. fém.). *Décoration* au singulier, signifie dans la langue générale tout ce qui a rapport aux ornemens de quelque nature qu'ils soient.

Décorations au pluriel signifie les peintures disposées sur les théâtres pour désigner le lieu de la scène. Je reviens à la premiere de ces deux significations.

L'art de la *décoration* est partagé en une infinité de branches libérales & méchaniques. Tous les objets qui tiennent leur contexture ou leur forme de l'industrie humaine, non-seulement sont susceptibles de quelque *décoration* ou ornement, car dans ce sens étendu, ces deux termes ont la même signification, mais même il n'en est peut-être aucun qui n'en reçoive.

Les peuples les plus simples dans leurs mœurs, les plus restreints dans leurs besoins ne tardent guères, s'ils jouissent quelque tems d'une situation calme & heureuse, à décorer les cabanes de leurs chefs, les vêtemens ou certaines parties apparentes de leurs femmes, les armes qu'ils chérissent, parce qu'elles sont nécessaires à leur subsistance ou à leur sûreté, les divinités qu'ils se sont faites, & tout ce qui a rapport à leur culte ; enfin, leurs meubles & leurs ustensiles, dont par l'ascendant de la personnalité, ils tirent une vanité qui est le principe du luxe.

La *décoration* a donc plusieurs causes.

Il est indispensable aux hommes d'avoir des chefs de quelque nature qu'ils soient, & la distinction

morale qu'ils leur accordent, amène des diſtinctions phyſiques propres à les faire reconnoître & à déſigner la convention établie à leur égard. Cette diſtinction ne fût-elle que dans la couleur du vêtement, dans ſa dimenſion plus grande, dans les formes de leur habitation, dans quelque choſe dont ils ſont uſage excluſivement aux autres, eſt une *décoration* ; & chez les peuples encore ſimples, on la doit regarder comme équivalente aux *décorations* les plus précieuſes & les plus recherchées qui chez les peuples plus avancés dans le luxe, diſtinguent les rangs, les grades & la faveur.

On peut encore reconnoître deux cauſes qui produiſent ce qu'on nomme *décoration*.

Premierement, tout eſpace, toute ſuperficie, tout objet abſolument uniforme, déplaît à l'homme, parce que l'uniformité laiſſe ſon ame dans une ſorte d'inertie qu'il a peine à ſupporter. C'eſt pour en ſortir qu'il modifie ce qui la cauſe, & c'eſt delà que lui vient l'idée de décorer les parois trop monotones de ſon habitation, de chamarer ſon vétement, de tracer des figures ſur ſes uſtenſiles, de planter des fleurs en compartimens dans le terrein nud qui s'offre ſous ſes yeux.

En ſecond lieu, laiſſant à part l'eloignement que l'homme éprouve pour l'uniformité, il eſt encore excité à la variété, & par conſéquent à la *décoration* par l'exemple que lui offre la nature & par ſon propre penchant à imiter ; auſſi le ſauvage adapte-t-il à quelque partie de ſon vêtement la variété de couleurs que la nature a diſtribuée elle-même ſur le plumage des oiſeaux, les formes & les nuances que lui préſentent les poiſſons, la peau des reptiles, la ſurface des co-

quillages. Ainſi, l'homme voit & ne manque guère d'imiter les feuillages, les fleurs, les rugoſités quelquefois ſymmétriques des écorces des différens fruits, celle des arbres, l'aſſortiment des couleurs de l'arc-en-ciel, & les ſinuoſités des branches & des tiges que préſentent les arbriſſeaux & les plantes.

Les hommes, je l'ai déjà dit, ſont excités à imiter par une ſorte de puiſſance phyſique, par une ſorte de provocation qui agit, à cet égard, comme l'inſtinct, & qu'on peut comparer aux effets que l'attraction produit à l'égard des corps inanimés.

L'homme voit agir : il eſt porté ſi machinalement à agir, qu'il agit auſſi, à moins qu'il n'ait une raiſon forte de reſter dans l'inaction. Il voit s'opérer une diverſité infinie de formes dans les objets créés ſans ſon ſecours; il veut en créant auſſi diverſifier les formes des objets qu'il produit : il apperçoit une variété inépuiſable de combinaiſons dans l'emploi que la nature fait des couleurs; il imite cette variété dans ſes ouvrages, & il ſe modèle encore, même lorſqu'il eſt devenu le plus induſtrieux, le plus civiliſé, le plus éclairé, ſur les oiſeaux, les ſerpens, les agates, les coquillages, les fruits, les fleurs, qui reſtent toujours pour lui des modèles inépuiſables de combinaiſons diverſes, & qui ſe font reconnoître, quoiqu'il les déguiſe, dans ſes étoffes, ſes meubles, ſes uſtenſiles, enfin dans la plupart des *décorations* qu'il croit inventer.

Il eſt encore certains ſentimens, certaines idées qui portent les hommes en général à employer la *décoration*. Je mets de ce nombre l'amour & la religion, & tous les cultes en général.

En effet les ſentimens qui les produiſent excitent les hommes à en diſtinguer & à en *décorer* les objets par des ornemens ou par des hommages. Les ornemens appartiennent à l'art de la *décoration*. Les hommes civiliſés, ainſi que ceux que l'on nomme ſauvages, ornent ou *décorent* donc leurs dieux, leurs temples, leurs cabanes, & les réduits deſtinés à leurs plaiſirs; ils décorent même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, leurs hommages, par la pompe, la ſymmétrie, le luxe des talens, & par les recherches de toute eſpèce d'induſtrie.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur les développemens de ces idées. Je paſſe à ce qui eſt plus particuliérement déſigné par le mot *décorations* au pluriel.

Ce terme ſignifie ce qui, ſur nos théâtres, déſigne le lieu de la ſcène dans les repréſentations dramatiques. On dit dans cette acception : les *décorations* de ce théâtre, de cet opéra *ſont fort belles*, *ſont médiocres*, *manquent de vérité*, *n'ont point d'effet*.

Cet objet de la peinture forme, pour ainſi dire, un art particulier, aſſez étendu, qui a des regles & des pratiques, des loix ſcientifiques, telles que celles de la perſpective; & des routines d'artiſans, telles que l'habitude des opérations, l'intelligence d'apprécier les tons & les effets des couleurs employées au jour pour être vues aux lumieres, &c. Comme on employe dans les *decorations* beaucoup plus l'illuſion de la peinture que l'effet réel du relief, l'art de compoſer & d'exécuter des *décorations* eſt fondé ſur la perſpective, comme l'art de préſenter des figures vivantes, l'eſt ſur la connoiſſance de l'anatomie.

Un peintre ne peut être bon deſſinateur, s'il ne

connoît la forme, la place & le jeu des os ou des muscles qui constituent la charpente du corps & ses mouvemens. De même un peintre de *décorations* ne peut réussir à produire des illusions théâtrales, sans être fort versé dans les règles de la perspective linéale & aërienne. Il y a une différence remarquable dans les sciences que je viens de nommer, dont l'une est l'appui indispensable du peintre de figures, & l'autre, le guide aussi nécessaire du peintre de *décorations*; c'est que les objets de l'anatomie ont une existence physique, & que ceux de la perspective sont les erreurs que produisent sur la vue les apparences des corps, en raison du point d'où on les voit, de leur dimension & de leur distance, & que cependant l'une & l'autre ont des règles positives.

Le peintre de *décorations* trace, par des opérations géométriques & certaines, des lignes inclinées, que, du point d'où elles doivent être apperçues, l'œil du spectateur prendra pour des lignes horizontales : il employe des diminutions graduelles de plans qui donneront l'idée d'une étendue, d'une distance qui n'existent pas. Enfin, dans quelques toises auxquelles il est borné, il fait parcourir au regard trompé & à l'imagination dont il s'empare & qu'il conduit à son gré, des espaces quelquefois indéfinis.

La science de la perspective linéale est donc la base absolue de l'art des *décorations*, surtout lorsqu'elles présentent des lieux renfermés & embellis par l'architecture.

La science de la perspective aërienne qui, sans offrir des règles pratiques absolument aussi positives, s'appuye cependant sur des principes exacts, est éga-

lement néceſſaire aux peintres de *décorations*, dans quelqu'eſpèce de repréſentations que ce ſoit, parce que les eſpaces, réellement aſſignés à la ſcène, ſont toujours moins grands que ceux que le *peintre-Déco-rateur* fait imaginer.

Voilà les baſes de l'art des *décorations*.

Les moyens que le peintre employe ſont les couleurs en détrempe & la lumière ou plutôt les lumières dont il diſpoſe. Il choiſit la manière de peindre dont je viens de parler, parce que l'uſage en eſt prompt & qu'elle n'offre point de luiſant.

Il convient ici (quoique je ne puiſſe entrer dans tous les détails de cet art qui demanderoit un traité fort ample) de diſtinguer deux ſortes de lumières qui ſont également néceſſaires aux *décorations*, pour qu'elles produiſent l'illuſion à laquelle on les deſtine.

L'une de ces lumières eſt celle que le peintre ſuppoſe éclairer les objets qu'il repréſente. La ſcène entière eſt un tableau ; la lumière feinte dont je parle preſcrit donc les mêmes règles de clair-obſcur que doit ſuivre le peintre dans quelqu'ouvrage de ſon art que ce ſoit.

L'autre eſpèce de lumière eſt celle dont il éclaire réellement ſes *décorations*, & les *artiſtes-décorateurs* ont à cet égard un avantage réel & fort grand ſur les artiſtes qui peignent des tableaux, puiſqu'ils peuvent, en multipliant, & en combinant à leur gré le nombre & la force des lumières cachées dont ils éclairent leur ouvrage, donner plus d'éclat aux parties de leur compoſition qu'ils ont deſtinées à être claires. Ils diſpoſent, pour ainſi dire, d'un aſtre ou d'une infinité d'aſtres lumineux, par le moyen deſ-

lement, si l'on peut parler ainsi. L'intérêt qu'on a de contenter les spectateurs les rend les plus forts ; & les acteurs sont à leur tour plus forts que les artistes.

Qu'arrivera-t-il ? que les tableaux, ou les *décorations* de la scène, seront sacrifiés aux comédiens, comme les comédiens & les artistes le seront au public.

On éclaire donc premièrement beaucoup plus qu'il ne le faudroit le devant de la scène, d'où il résulte que les *décorations* ont peu d'effet, ou présentent des effets forcés, contraires aux vrais principes de la peinture.

Secondement, on est contraint d'éclairer la *salle* de manière à servir la curiosité des spectateurs & les graces des spectatrices ; ce qui ne se peut faire qu'aux dépens du tableau que présente la scène, & par conséquent de la perfection réelle de la représentation.

Je n'entrerai pas dans la difficulté, peut-être insurmontable, d'allier ces intérêts. J'en ferai connoître une autre plus insurmontable encore, & qui vient de la liaison des deux arts qu'on est obligé d'unir au théâtre.

C'est par l'illusion de la perspective, c'est par le prestige de la dégradation des couleurs & de l'effet des lumières, qu'on multiplie les plans de la scène, & qu'on en approfondit l'espace ; mais il est hors du pouvoir de l'artiste de soumettre aux mêmes illusions les mesures, les dimensions des personnages *vivans*, qui, dans une scène, parcourent le théâtre depuis son premier plan réel jusqu'à son dernier, & vont ainsi détruisant sans cesse le prestige des distances feintes qu'a créé le peintre.

Il n'est que trop vrai qu'une très-grande partie de

nos

nos idées ont pour base secrette, & comme instinctuelle, nos dimensions physiques. Tout est en nous presque continuellement relatif, de plus près ou de plus loin, à la dimension de notre grandeur, & à celle de nos forces. Sans entrer dans les développemens infiniment étendus de ce principe, l'application en est indubitable dans les parties des arts dont il est ici question.

L'acteur sur le devant de la scène, établit les idées que le spectateur se forme d'après les apparences illusoires de la scène, & comme le peintre a pris les dimensions de l'acteur placé sur ce premier plan pour base des objets qu'il a représentés sur le devant de la scène, tout est d'accord, tant que l'acteur ne s'éloigne que peu des bords de l'avant-scène.

Mais s'enfonce-t-il dans le théâtre? cet acteur dont les dimensions sont peu changées aux regards du spectateur, & qui ne peut éprouver les diminutions que la couleur & les lumières font éprouver aux objets fixes des *décorations*, contrarie & détruit une partie de l'illusion. Il est à l'égard de la perspective artificielle du peintre, dans une discordance, & une contradiction presque continuelles, de sorte que souvent, lorsque l'artiste sacrifie cet objet au desir de prolonger son théâtre, par l'illusion de son art, l'acteur qui se trouve sur les derniers plans est plus grand que les rochers, les portes, les arbres même qui y sont représentés.

Plus l'acteur ou les acteurs occupent le fond du théâtre, plus ce défaut irremédiable est donc frappant, & cet obstacle à la parfaite illusion est, comme on voit, insurmontable; mais l'artiste peut le sauver en ne don-

nant pas trop d'étendue à la scène qu'il suppose ; car il ne faut pas que les arts, lorsqu'ils s'associent, conservent trop de personnalité. Les auteurs, de leur côté, doivent éviter de faire agir & parler leurs personnages trop loin & trop long-tems sur les plans reculés, & les acteurs enfin doivent se rapprocher le plus qu'il est possible de l'œil des spectateurs.

Il resteroit encore bien des observations à faire sur l'art des *décorations*. Les difficultés se multiplient toujours, pour chacun des arts, à mesure qu'on les marie les uns avec les autres, comme les difficultés de vivre en parfaite harmonie s'accroissent parmi les hommes, à mesure qu'ils se lient par des nœuds plus intimes.

Il seroit à souhaiter que lorsque la poésie veut contracter alliance avec la peinture, le poëte fût peintre & le peintre poëte ; du moins me paroîtroit-il nécessaire que chacun de ces artistes eût des connoissances réelles de l'art dont il s'associe les secours.

Malheureusement rien n'est si rare : le poëte souvent demande au peintre ce qu'il ne peut exécuter, comme le peintre fait mauvais gré au poëte des gênes qu'il lui occasionne. L'esprit seul ne suffit pas pour mettre la paix dans ces ménages ; au contraire, il y produit souvent plus de désunion, parce que l'esprit qui a le don merveilleux de soutenir les plus fausses prétentions, & de plaider les plus mauvaises causes, croit étendre par-là son empire. Il faut, pour entretenir la paix entre les époux, des abnégations fréquentes de leurs volontés ; les peintres, les poëtes & les musiciens se prêtent à ces abnégations avec autant de peine au moins que les époux.

Je ne prolongerai ni ces applications ni les explications que j'ai tâché d'offrir sur l'art des *décorations* théâtrales. Quant aux conseils à donner à ceux qui veulent se livrer à ce genre, je les bornerai aussi à cette observation capitale : en vous chargeant d'exécuter des *décorations*, il s'agit peut-être moins de peindre que de penser ; car c'est le génie qui est principalement nécessaire, pour que vous y montriez l'artiste distingué, & si vous en êtes doué, vous trouverez les mains & les secours dont vous aurez besoin, dans un nombre de talens méchaniques, propres à vous aider dans cette partie de la peinture. Il est d'autant plus indifférent que vous ayez opéré vous-même, ou fait opérer sous vos yeux & par vos ordres, que les travaux de ce genre s'exécutent sur des dimensions si vastes, que vous ne pouvez suffire seul à les remplir. Servandoni faisoit produire des chefs - d'œuvre d'illusion à des hommes qui ne s'en doutoient pas ; la plupart n'avoient aucune idée, en peignant un chassis sous ses ordres & sous ses yeux, de l'effet général de la machine dont ce chassis faisoit partie. Tel est l'ascendant du génie. (*Article de M.* WATELET).

On peut ajouter à cet article que le peintre de *décorations* théâtrales est obligé de réunir plusieurs genres de talens. On a dit qu'il devoit bien connoître la perspective linéale & aërienne, puisque c'est surtout par la perspective qu'il peut faire illusion. Souvent obligé de décorer les places & les édifices de statues, il doit bien dessiner la figure ; car il seroit contraire à toutes les convenances d'orner un palais ou une ville de l'ancienne Grèce de statues estropiées. Il faudroit même qu'il sût imiter le goût de l'antique,

pour ne pas placer à Athènes des statues mignardes & maniérées. Il doit peindre avec un talent égal l'architecture & le paysage, puisque ce sont des paysages & des bâtimens qui forment les décorations. Une couleur brillante, une bonne entente de clair-obscur, l'art de ménager de belles masses d'ombres & de lumières sont chez lui des qualités nécessaires, puisque son devoir est moins de parler à l'ame que de plaire aux yeux. Sa gloire est de courte durée ainsi que ses œuvres : il faut donc qu'il ait les qualités qui décident promptement les suffrages, plutôt que celles qui ne gagnent l'estime qu'après avoir été murement appréciées par la réflexion. (L.)

DÉCORER. Ce terme embrasse de la manière la plus étendue, dans sa signification, tout ce qui appartient aux ornemens, aux embellissemens de toute espèce, qui peuvent se trouver dans les ouvrages des arts relatifs au dessin, tels que la peinture, la sculpture, l'architecture, &c.

On dit *décorer* une ville, un temple, un palais, un appartement, un vase, un livre, un meuble ; on dit même au figuré *décorer* un homme. Je ne donnerai ici qu'une explication générale, & je me contenterai d'indiquer quelques principes applicables à un grand nombre d'objets.

Pour bien *décorer*, il faut avoir spécialement égard aux convenances qui embrassent, non-seulement les relations les plus naturelles des choses entre-elles, mais leurs rapports particuliers : il est nécessaire d'avoir encore égard, mais d'une manière subordonnée,

aux conventions établies, qui embrassent à leur tour ce qu'on appelle les mœurs & les *usages*.

Plus la manière dont on *décore* s'accordera avec les convenances & les conventions, plus les choses seront ornées, *décorées* enfin conformement à la raison & au bon goût.

De ces principes, résulte le soin de se rapprocher toujours de la simplicité, & d'éviter la complication ou la recherche, c'est-à-dire, le *maniéré*; la simplicité est plus convenable en tout à la raison, parce qu'elle écarte ce qui est superflu, ainsi que ce qui pourroit nuire ou embarrasser dans l'usage qu'on doit faire des choses.

Ces principes n'excluent pas l'élégance; car l'élégance elle-même exige qu'on n'ajoute pas aux objets qu'on *décore* ce qui leur seroit inutile, & les chargeroit mal-à-propos. Ces mêmes principes n'ont rien que de favorable aux Graces qu'on représente demi-nues, & qui, relativement aux objets inanimés, consistent dans un choix de ce qui est plus fin & plus délicat dans les formes & dans le trait.

Enfin la simplicité n'exclud pas la variété, car la nature est à la fois simple & variée. Pour indiquer que les conséquences de ces principes s'étendent à peu-près à tout ce qui est susceptible d'être *décoré*, je dirai à l'occasion du premier objet de l'énumération que j'ai faite en commençant cet article, que plus la *décoration* d'une ville concourt à la commodité de ses habitans, plus elle approche de la perfection qu'elle peut avoir; que plus les titres & les marques de distinction, dont on *décore* un homme, sont accordés sans prodigalité avec une juste convenance au mérite

simple, & sans ostentation, plus cet homme est véritablement bien *décoré*. (*Article de M.* WATELET).

DÉCOUPÉ. Un objet *découpé*, une figure *découpée*, un grouppe *découpé* sont des manières de parler qui désignent dans un ouvrage de peinture une sécheresse de contours, ou bien une crudité de ton, par l'effet desquelles un objet, une figure, un grouppe se détachent du fond du tableau plus qu'ils ne paroîtroient s'en détacher dans la nature.

Pour bien comprendre ce qui occasionne principalement ce défaut, il est nécessaire de se rappeller ou d'observer que, dans la nature éclairée, les objets se détachent bien à la vérité les uns des autres, ou les uns sur les autres, par les variétés de couleur, par les oppositions de ton, & par celle des lumières & des ombres; mais que ces manières de se détacher sont toujours adoucies & rendues harmonieuses, soit par l'effet général de l'air qui se trouve entre les objets & l'œil du spectateur, soit par la portion d'air qui circule près des contours, soit enfin par les reflets & les rejaillissemens de tons & de lumières, au moyen desquels chaque objet participe, sur-tout à ses extrémités, des jours & des couleurs qui l'avoisinent.

En général, on peut dire que rien n'est tranchant dans les apparences colorées que la nature présente à nos regards : les couleurs, les nuances, les teintes se joignent & s'unissent d'une manière douce qui ne blesse point l'organe de la vue.

Quant aux objets imités par l'artiste, ils peuvent, comme je l'ai dit, paroître *découpés* & tranchans, ou par la sécheresse de trait, ou par le contrast peu

ménagé de couleurs discordantes, & quelquefois difficiles à accorder, ou par des ombres trop prononcées, ou quelquefois encore par les changemens qui arrivent aux couleurs, changemens occasionnés par leur nature physique & l'effet du tems.

Ce dernier accident peut être regardé à certains égards comme indépendant de l'artiste ; mais il provient souvent aussi du peu de soin qu'il met à bien choisir & à bien employer ses couleurs. Je vais reprendre avec plus de détail ces causes qui font paroître plus ordinairement dans un tableau certains objets *découpés*.

La sécheresse du trait (la plus générale de ces causes) provient ou d'une mauvaise habitude de dessiner & de peindre, ou quelquefois aussi du desir qu'a l'artiste de faire paroître la connoissance qu'il a des formes & des contours. S'il s'attache trop à se montrer dessinateur exact, il ne se montre plus ni assez peintre, ni assez juste observateur des effets du clair-obscur & de l'harmonie.

En effet, s'il se conduisoit d'après l'observation, il auroit remarqué que les traits qui désignent le contour des formes du modèle qu'il imite, sur quelque fond qu'il l'ait placé, se prononcent, s'adoucissent, se font voir ou disparoissent, relativement à certains accidens & à certaines circonstances. J'appelle accidens les différentes courbures du contour qui le font participer plus ou moins de la lumière & de l'ombre : j'appelle circonstances les diverses oppositions où se trouve ce contour avec les nuances du fond. Ces diverses oppositions viennent ou des couleurs & des tons variés de ce fond, ou des objets qui s'y ren-

contrent. Cette observation est infiniment essentielle aux jeunes artistes qui commencent à dessiner, & sur-tout à peindre. C'est d'après elle qu'on peut & qu'on doit, en les instruisant, leur démontrer les principes de ce qu'on appelle *légèreté du trait*, *justesse de touche*, *contours ressentis* ou *adoucis*; enfin la science qui fait imiter en dessinant & en peignant, les contours & les formes des objets visibles, tels qu'ils se montrent dans la nature.

Si les objets d'un tableau paroissent *découpés* par l'effet du rapprochement & du contact de certaines couleurs qui sont trop tranchantes, c'est un défaut que le peintre peut éviter, & qui tient aux connoissances plus ou moins réfléchies de l'harmonie colorée. On peut penser, & l'on dit quelquefois qu'il existe de l'inimitié entre certaines couleurs, comme on admet de l'antipathie entre certains objets; quant aux couleurs, la nature sait les rendre amies, & elle les réconcilie à nos yeux par l'effet du clair-obscur, des reflets & de l'interposition de l'air.

L'imitation de ces moyens fait partie de la science du peintre, & son art lui permet encore de hasarder quelquefois certaines ruptures de couleurs qui ôtent de celles qui sont trop discordantes une crudité plus sensible dans le tableau que dans la nature, parce que le tableau ne peut jamais être aussi nuancé qu'elle.

La troisième cause qui fait paroître les objets d'un tableau *découpé* est l'obscurité trop forte & trop égale des ombres. La nature des couleurs qu'on employe pour imiter l'ombre, contribue le plus souvent à ce défaut. Les bruns & les noirs dont se sert le peintre *poussent* (pour me servir du langage de l'art) c'est-

à-dire, deviennent de plus en plus *opaques* & *foncés*. Si, pour former ses ombres, l'artiste employe certaines couleurs plus sujettes à ce changement, le défaut s'accroît avec le tems, & les objets peints avec les couleurs claires qui se chargent moins, ou qui quelquefois s'affoiblissent, deviennent plus *découpés* qu'ils ne l'auroient été sans cette négligence : plus les couleurs que le peintre employe seront à cet égard de mauvaise qualité, plus il doit craindre les mauvais effets qui peuvent en résulter. La chymie pourroit & devroit s'occuper du perfectionnement des couleurs nécessaires à la peinture ; mais au défaut de ce secours, le peintre doit choisir au moins dans les couleurs connues celles qui sont plus solides, c'est-à-dire, moins sujettes à changer : il doit même estimer le degré des changemens inévitables, & sur-tout ne pas *charger ses ombres* qui acquerront avec le tems assez d'obscurité ; il doit enfin se rendre propres les soins, & l'art de ceux d'entre les artistes dont les ouvrages ont gardé le plus long-tems leur accord.

Songez d'après ces notions, vous qui commencez à pratiquer l'art, que plus vous voudrez affecter d'être dessinateurs corrects, en prononçant votre trait, & en *découpant*, pour ainsi-dire, par-là vos figures, moins vous vous montrerez peintres. On prise cette prétention dans un dessin, & cependant il y en a qui, bien que faits par de très-habiles artistes, méritent d'être critiqués à cet égard : leur exemple est souvent dangereux.

Le peintre doit toujours avoir dans l'esprit, même en dessinant, de donner l'idée de l'air & du mouvement ; s'il est occupé sans cesse de ces deux points

importans, les figures qu'il peindra ne ressembleront pas à des statues, & ces objets ne seront pas *découpés* & tranchans.

Tout peintre qui, par une autre erreur, se fie à l'obscurité des fonds & au tranchant des lumières & des ombres, pour faire *sortir* ou pour dégager ses figures, oublie qu'il peint, & pense sans doute qu'il ne fait que dessiner avec des couleurs. (*Article de M.* WATELET.)

DÉFAUT. (subst. masc.) Cet article n'est pas consacré à l'énumération de tous les défauts qui peuvent souiller les ouvrages de l'art : il seroit trop long, & il sera court.

Si le jeune artiste se pique d'excuser les défauts qu'on reprendra dans ses ouvrages, il lui sera facile de trouver des autorités. Il n'y a eu aucun maître, quelque grand qu'il ait été, il n'y a même eu aucun ouvrage de l'art, en particulier, qui n'ait eu des défauts ; & il n'y a aucun défaut qui ne se puisse trouver dans quelqu'ouvrage de l'art, qui d'ailleurs mérite de l'estime. Mais si le jeune artiste veut autoriser en lui la sécheresse du pinceau par l'exemple d'un grand maître, la froideur de l'expression par celui d'un autre, l'incorrection du dessin par celui d'un troisième, on pourra lui accorder qu'il possède en effet les parties repréhensibles de ces grands maîtres ; mais on pourra lui prédire qu'il n'aura jamais les grandes qualités sur lesquelles est fondée leur réputation.

Mais quand un ouvrage a de grandes beautés on pourra dire à l'artiste jaloux, à l'amateur orgueilleux qui tentent de le dégrader, parce qu'ils y dé-

couvrent des défauts, que leurs obfervations marquent bien moins la fagacité de leur goût que la malignité de leur cœur, puifqu'ils admirent des ouvrages d'artiftes qui ne font plus, quoiqu'ils offrent les mêmes défauts, & quelquefois des défauts plus grands encore.

Une dernière réflexion, c'eft que les artiftes modernes s'appliquent à-peu-près également aux différentes parties de l'art, que leur plus grand mal eft peut-être de partager ainfi leurs facultés entre un trop grand nombre de qualités différentes, & qu'ils pèchent bien moins par la préfence des grands défauts, que par l'abfence des grandes beautés.

Il eft un confeil, dit Reynolds en s'adreffant aux artiftes, que je voudrois vous donner. Tournez votre attention du côté des parties les plus fublimes de l'art. Si vous y parvenez, quoique vous ne puiffiez les poffèder toutes, vous aurez du moins un rang parmi ceux qui occupent les premières places. Confolez-vous de ne pas poffèder peut-être cent beautés inférieures, & de n'être pas des artiftes parfaits. (*Article de M.* LEVESQUE).

DÉGÉNÉRATION *des arts*. On croiroit que les arts, tant qu'ils font cultivés & protégés, devroient faire toujours des progrès nouveaux, jufqu'à ce qu'ils fuffent enfin parvenus à un dégré de perfection que les forces humaines ne puffent furpaffer. L'expérience prouve la fauffeté de cette fpéculation.

Les arts languiffent plus ou moins long-tems dans l'enfance; mais dès qu'ils font parvenus à l'âge de la force, ils fe montrent dans toute leur énergie, &

quoique dans la suite ils fassent encore des acquisitions en différentes parties, ils restent cependant au-dessous d'eux-mêmes, au-dessous de ce qu'ils ont été. C'est ainsi que l'homme dans la vieillesse a souvent des lumières qui lui manquoient dans la pleine maturité; mais il n'a plus les mêmes talens : il possède plus, & ne sait plus faire autant d'usage de ce qu'il possède que lorsqu'il possédoit moins; il amasse encore, mais il ne sait plus employer.

Des peintres, même médiocres, possèdent quelques parties à un plus haut degré que Raphaël; ils en ont même qui lui étoient inconnues; mais ce sont des parties inférieures, & il continue d'être le premier des peintres, parce qu'il a réuni à un plus haut degré qu'aucun de ses successeurs un plus grand nombre des parties capitales de son art.

La beauté, l'expression, telles étoient les parties pour lesquelles Raphaël & le Poussin réunissoient toutes les facultés de leur ame, parce que ce sont elles en effet qui constituent l'art. Ils ne donnoient pas la même attention aux autres parties, parce qu'elles ne constituent que le métier. Nous avons eu de meilleurs ouvriers; jamais de si grands artistes.

Une des causes de cette *dégénération*, c'est que les artistes ont eu plus de vanité, mais moins de fierté : avec une ame moins haute, ils ne se sont pas moins estimés eux-mêmes. Ils ont fondé leur orgueil sur l'art qu'ils exerçoient, sans penser que, de cet art, ils n'avoient fait qu'un beau métier. Ils ont cru qu'il suffisoit d'être peintres pour tenir un rang distingué entre les artistes; & ils ont oublié que le peintre n'est qu'un ouvrier quand il n'est pas poëte,

& que le poëte n'eſt lui-même qu'un artiſte inférieur, quand il ne cultive pas avec ſuccès la haute poéſie.

Des preſtiges de couleurs, des agencemens de compoſition, des effets impoſans de clair-obſcur, des mouvemens fougueux, des machines théâtrales ont étonné les amateurs, ont réuni leurs ſuffrages. Les idées des allèchemens de l'art ont abſorbé l'idée du beau. Les artiſtes ont été ſéduits, corrompus par leurs juges. Ils ont regardé les moyens de plaire aux yeux comme le complément de leur art, & ſe ſont perſuadés qu'ils étoient aſſez grands parce qu'ils avoient un aſſez grand nombre d'admirateurs. Plaire aux yeux n'eſt que le moyen de l'art, parler à l'ame eſt ſa fin.

Le mal s'eſt augmenté quand, par le défaut d'expreſſions pour marquer les différens genres de ſuffrages que méritent les différens genres de talens, on a loué dans les mêmes termes des ſujets nobles & des bambochades, des ſcènes ſublimes & des ſcènes de taverne, les œuvres majeſtueuſes de l'école Romaine, & les œuvres ignobles de l'école Hollandoiſe. On ne s'eſt plus efforcé de chercher le grand, au riſque de n'y pas atteindre, parce qu'on pouvoit recevoir les mêmes applaudiſſemens en enduiſant d'une couleur brillante les ſujets les plus bas: on a négligé de parler à l'ame, quand on a vu qu'il ſuffiſoit d'éblouir les yeux. Enfin toutes les ſaines idées de l'art ſe ſont évanouies, quand le vulgaire de toutes les claſſes a préféré des repréſentations de villageois ivres, à la mort d'Eudamidas ou à celle de Germanicus, quand on a plus recherché le tableau d'un cabaret de Hollande, que celui de l'école d'Athenes.

Que deviendra l'idée de la poésie, & la poésie elle-même, quand on n'estimera pas moins un bouquet de Vadé ou un opéra bouffon que le Cinna de Corneille ou l'Athalie de Racine?

Louis XIV n'étoit pas un connoisseur en peinture, mais il étoit né pour sentir le grand. *Qu'on m'ôte ces magots*, dit-il, un jour, en voyant un tableau de Téniers. Ce qui, dans la nature, mérite à peine un regard, mérite-t-il d'être long-temps admiré sur la toile dans un cabinet? mais cette représentation a exigé beaucoup d'art. Cela est vrai; mais pourquoi a-t-on abaissé l'art à cette représentation?

Téniers avoit un talent qui mérite des éloges: mais des hommes qui savent la force & la valeur des mots doivent-ils louer une fête villageoise dans les mêmes termes qu'ils employeroient pour louer un tableau du Poussin? Les tableaux de Téniers offrent des récréations innocentes & simples, & l'on se récrée soi-même en les regardant; mais doit-on louer des récréations comme des actions sublimes, & les représentations des unes & des autres méritent-elles les mêmes éloges? Je n'exclus aucun genre, mais je voudrois les classer.

L'art n'étoit que dégénéré; des artistes sans pudeur l'ont dégradé. De vils *pornographes*, dignes de décorer les réduits de la sale débauche, ont fait de leur art un métier infâme, l'ont rendu un instrument de corruption, & n'ont pas craint d'exposer aux regards du public les scènes impures dont ils étoient dignes d'être les témoins.

Il est toujours resté des artistes qui, au mépris de leur intérêt, se sont consacrés au grand genre. Si aucun

d'eux ne s'eſt élevé à la gloire de Raphaël & des anciens artiſtes qui ſe ſont fait un grand nom, c'eſt qu'au milieu de la foule des productions de l'art, au lieu de conſidérer l'art lui-même, ils n'ont conſidéré que des ouvrages d'artiſtes. Sans ſavoir ſe fixer, ils ſe ſont donné un trop grand nombre de maîtres, ſe propoſant pour objets de leurs études tantôt l'antique, tantôt Michel-Ange & Raphaël, tantôt les Carraches & le Dominiquin, tantôt le Titien & Paul-Véronèſe, tantôt Rubens & Vandik, cherchant à ſe faire une manière de tant de manières différentes, & à réduire à un ſeul principe tant de principes oppoſés. Ces études inconſtantes ſont plutôt des diſtractions que de véritables études. On s'enthouſiaſme aujourd'hui pour un maître, demain pour un autre, tandis qu'il faudroit n'avoir qu'un ſeul enthouſiaſme, celui de la beauté. On veut penſer comme Raphaël, deſſiner comme le Dominiquin, s'identifier la grace du Correge, la fierté de Michel-Ange, obſerver les convenances comme le Pouſſin, agencer comme Paul-Véronèſe, colorer comme le Titien : chacune de ces volontés ſuffiroit pour occuper une ame toute entière. On ne parvient qu'à des qualités médiocres quand on cherche à la fois tant de perfections ; on n'eſt pas ſoi-même quand on ſe propoſe tant de modèles.

Il faut ſe faire une idée de la beauté, & réunir toutes les facultés de ſon ame à repréſenter cette idée par le moyen de l'art. Sur-tout le métier doit toujours être ſubordonné au génie. Le pinceau & la couleur font le bon ouvrier ; l'expreſſif & le beau font le peintre. On n'a pas même encore la première idée qui conduit au grand, quand on confond un tableau

bien peint, bien coloré, bien disposé, avec l'ouvrage rare qui mérite par excellence le nom de beau tableau. (*Article de M.* Levesque).

DEGRADATION. La *dégradation* des couleurs & des lumières, est le grand moyen qu'employe l'art de la peinture, lorsqu'il imite les objets visibles, pour feindre le relief qu'ont ces objets dans la nature, pour marquer les distances qui les séparent, pour indiquer les plans sur lesquels ils se trouvent placés, & enfin pour donner l'idée de l'air même qui les environne, & qui, bien qu'invisible, en modifie sensiblement les apparences.

Tout ce qui parvient à notre vue nous offre des combinaisons sans nombre de couleurs nuancées, c'est-à-dire, *des gradations & des dégradations* infinies, de teintes, de couleurs & de nuances, de jours & d'ombres. Les loix & le procédé de la lumière, exigent qu'il n'y ait véritablement dans un objet éclairé, qu'un point où cette lumière frappe plus directement ; en partant de ce point, la lumière, ainsi que la couleur qui reçoit d'elle ses modifications, se dégradent ou se graduent en raison des plans, mais par des progressions multipliées & si inappréciables à notre organe visuel, que les regards les plus attentifs & les plus perçans ne peuvent fixer les limites de chacune d'elles.

Les peintres occupés à les observer, parviennent insensiblement à les distinguer, non pas avec une précision géométrique, ce qui est impossible ; mais assez sensiblement pour les imiter, autant que l'art l'exige & le comporte.

Mai

Mais ceux qui ne s'exercent pas autant qu'eux, n'en ont qu'une idée vague, & ne diſtinguent réellement que les différences très-marquées de ces progreſſions. On peut obſerver à cette occaſion que l'uſage que nous faiſons communément de nos organes & de nos ſens, eſt, pour le plus grand nombre, l'ouvrage de l'inſtinct, & que l'uſage perfectionné par l'obſervation, & ſur-tout par la comparaiſon méditée & raiſonnée, exige que nous ſoyons conduits à cette obſervation attentive par quelqu'occupation qui nous la rende néceſſaire & nous en faſſe contracter l'habitude. Il paroîtra ſans doute extraordinaire à ceux qui n'ont pas réfléchi ſur ce ſujet, de me voir avancer que la plus grande partie des hommes ne ſavent ni voir, ni entendre, & encore moins toucher, goûter & ſentir.

Ils adopteront cette vérité, s'ils voyent avec diſcernement opérer un peintre; s'ils ſont témoins de la fineſſe avec laquelle un habile muſicien diſtingue un comma, c'eſt-à-dire, une nuance preſqu'inappréciable d'un ſon; enfin, ils n'auront plus de doute ſur mon aſſertion, s'ils obſervent les ſecours qu'un aveugle tire de ſon tact, le fin gourmet de ſon palais & le voluptueux Aſiatique, amateur des parfums, des organes de ſon odorat. Si l'on paſſe un moment des organes phyſiques de nos ſens aux organes intellectuels, c'eſt-à-dire, aux facultés de notre eſprit, on verra combien l'homme commun (ce qui embraſſe la plus nombreuſe partie des ſociétés, même les plus inſtruites), eſt loin de jouir de la perfection dont eſt ſuſceptible ſon intelligence. J'appelle ici perfection d'intelligence, celle que chaque individu pourroit acquérir par l'habitude.

Chacun de nos ſens (pour revenir à mon ſujet), a donc ſon uſage d'inſtinct, ou uſage commun, & ſon uſage perfectionné.

Le peintre coloriſte exerce & perfectionne le ſens de ſa vue, c'eſt-à-dire, qu'il obſerve & compare, & peu-à-peu ſes yeux s'ouvrent, pour ainſi dire : il diſtingue enfin aſſez pour établir des diviſions de nuances dans les progreſſions des lumières & des couleurs. Celui qui eſt plus propre à ce perfectionnement de ſes organes, devenu beaucoup plus clairvoyant qu'on ne l'eſt ordinairement, croit avoir pénétré le ſecret de la nature ; mais combien il en eſt encore loin ! car s'il employe les ſecours que peuvent lui fournir les verres convexes, il apperçoit auſſi-tôt un auſſi grand nombre de nouvelles diviſions à faire qu'il en a déjà faites, & il doit finir par penſer que l'homme ſuppoſe le plus ſouvent à la nature des marches qu'elle ne ſuit point, & que les diviſions ſont des ſecours que notre foibleſſe nous ſuggère lorſque nous nous efforçons à connoître & à ſuivre nous-mêmes cette nature qui unit tout, ſépare tout, qui n'a point de nomenclature, de graduation marquée, de ſéparations ſenſibles. Nous ſommes enfin, à ces égards, comme le géomètre qui ſuppoſe le cercle une figure compoſée d'une infinité de côtés, pour parvenir à des approximations de meſures qu'il deſire ſe procurer, ſans pouvoir arriver à une évaluation préciſe.

Les *dégradations* de la lumière, de l'ombre qui en eſt la privation, & des couleurs, eſt donc en effet progreſſive à l'infini, ſans diviſions. Si le peintre y établit des diviſions, c'eſt qu'il ne peut procéder

autrement. Plus il les multiplie méthodiquement, d'après le foyer du jour & les plans, plus il approche de l'imitation vraie du relief des corps. (*Article de M. Watelet.*)

DEGRÉ, (subst. masc.) *Il n'est point de degré du médiocre au pire*, a dit Boileau, en parlant de l'art des vers. C'est qu'un art dont le but est de plaire ne remplit point ce but s'il n'est exercé qu'avec un talent médiocre. Le public a confirmé l'arrêt sévère prononcé par Boileau; il ne lit plus que les vers des grands poëtes. De la foule innombrable d'écrivains en vers que la France a produits dans le dernier siècle, il n'en est guères resté plus de six qui conservent des lecteurs.

Le même jugement sembleroit devoir s'étendre sur les ouvrages de peinture : mais comme le luxe donne la qualité d'utiles à bien des objets superflus, & que les tableaux ont l'utilité de meubler des appartemens, on a jugé moins sévèrement les tableaux que les vers. Un poëme médiocre n'a pas l'utilité conventionelle d'être regardé comme un meuble, & ne pare pas un sallon comme un médiocre tableau. Ajoutez que tout homme qui sait un peu sa langue a les premiers élémens de la connoissance des vers, & que peu d'hommes ont les premiers élémens de la connoissance de la peinture. Ainsi, faute de juges, des tableaux médiocres sont mis au nombre des excellens tableaux, & le propriétaire a la satisfaction de les regarder & de les faire regarder à bien d'autres comme des chefs-d'œuvre. Mais comme un livre n'est pas d'un grand prix, que la multiplicité des exemplaires lui ôte le même

de la rareté, & qu'il a un grand nombre de juges; la vanité de celui qui le possède est plus intéressée à le juger sévèrement qu'à le prôner comme un chef-d'œuvre. Le propriétaire d'un tableau cherche à en relever toutes les beautés véritables ou imaginaires, pour prouver qu'il a un meuble de prix; le propriétaire d'un livre cherche à en faire remarquer les défauts, pour prouver qu'il est homme d'un goût délicat.

Cependant, si l'on considère le petit nombre de peintres dont les noms sont connus des hommes qui ne font pas en quelque sorte un métier de connoître les noms & la manière de tous les artistes, on avouera qu'il en est de la peinture comme de la poésie, & que, dans ces deux genres de talens, le médiocre ainsi que le pire est consacré à l'obscurité.

Pour décider cette question, c'est la voix publique qu'il faut consulter, & non la voix d'un petit nombre de curieux qui se piquent de connoître, au moins par leurs noms, ou tous les peintres ou tous les poëtes.

Il a paru dans le siècle dernier un grand nombre de peintres d'histoire qui ne manquoient pas de talent. Il n'en est guère que trois dont les noms soient connus aujourd'hui de ce qu'on peut appeller le public : ajoutez encore à-peu-près le même nombre qui est connu des hommes qui aiment particulièrement les arts : le reste seroit oublié s'il n'y avoit pas des gens qui mettent de l'importance à connoître la nomenclature pittoresque, comme il y en a qui se piquent de posséder la nomenclature bibliographique.

Le siècle où nous vivons a produit encore plus de peintres que le siècle dernier; il ne parviendra peut-être pas un plus grand nombre de leurs noms au siècle futur.

Je ne crois pas que cette obfervation foit inutile ; elle doit engager les artiftes amis de la gloire, à ne pas fe contenter de cette médiocrité de talent qui leur procureroit un rang eftimable entre leurs contemporains. Ce n'eft qu'en s'élevant au-deffus de leurs émules qu'ils fauveront leurs noms de l'oubli. Qu'ils fachent qu'un bon peintre n'eft qu'un artifte eftimable, & que les grands peintres feuls intérefferont la poftérité. De fort bons peintres décoroient les palais du monarque, les hôtels des grands, & les murs de nos temples fous le règne de Louis XIV : mais ce ne font plus que les noms du Pouffin, de Lefueur, de le Brun que nous prononçons avec refpect. (*Article de M. Levesque.*)

DÉLICATESSE, (fubft. fém.) La *délicateffe*, dans fon acception propre, eft oppofée à la force : un enfant *délicat* eft le contraire d'un enfant robufte. On dit, en parlant d'une étoffe, que les couleurs en font *délicates*, pour faire entendre qu'elles doivent fe paffer aifément : une fleur *délicate* eft celle qu'on ne peut toucher fans la flétrir ; une plante *délicate* eft celle dont la foibleffe ne peut réfifter à la moindre intempérie.

Les mots *délicat*, *délicateffe*, en paffant dans la langue des arts, ont confervé leur première fignification. Ainfi, dans les arts, la *délicateffe* exclut la force & la grandeur. Ce feroit faire un bien mauvais éloge d'un plafond, d'un tableau d'autel que de dire qu'ils font peints *délicatement*.

Mais la *délicateffe*, peut convenir à une miniature, à un petit tableau, qui doit être confidéré de fort près, & dans lequel l'auteur s'eft propofé de plaire par un

pinceau délicat. On loue un tableau de fleurs, en disant qu'il est peint *délicatement*, que la touche en est *délicate*: dans ce genre, le mérite de l'auteur est d'exprimer la *délicatesse* des objets qu'il représente.

Le *soigné* n'est pas toujours *délicat*; mais le *délicat* est toujours *soigné*.

On peut dire en parlant d'une affection douce & agréable, que le peintre l'a *délicatement exprimée*.

Quant aux genres qui exigent des qualités bien différentes de la *délicatesse*, on a dit avec raison, dans la première Encyclopédie, que le *délicat* est une façon de peindre & de dessiner qui approche du mesquin, sans qu'on puisse cependant lui reprocher ce vice (*Article de M.* LEVESQUE.)

DEMI-TEINTE. Ce terme de l'art, composé de deux mots, s'explique de lui-même, quant à son sens le plus général; mais pour en donner une idée plus précise, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails.

Chaque couleur peut se diviser en *nuances*, ou *teintes*, & les *teintes* se peuvent subdiviser encore: mais le sens du mot *demi-teinte* ne doit pas être pris à la lettre; car toutes les couleurs peuvent être modifiées ou rompues dans diverses proportions, & toutes les *teintes* peuvent, suivant l'emploi qu'en fait l'artiste, prendre le nom de *demi-teintes* lorsqu'elles servent dans l'harmonie du tableau de passage d'un ton à un autre.

Ainsi quelques ouvrages de peinture qu'on appelle *heurtés*, offrent souvent certaines *couleurs entières*, qui y tiennent lieu de *demi-teintes* ou de passages, mais l'effet en doit être regardé de loin.

Tout *passage* ou liaison entre deux couleurs qui sembleroient *dures*, si elles se touchoient, a donc le droit d'être nommé *demi-teinte*, parce qu'il en produit l'effet.

On peut sentir combien, si l'on hasardoit, ne connoissant que superficiellement les arts, de rapprocher les demi-tons de la musique des *demi-teintes* de la peinture, combien, dis-je, les idées qu'on donneroit seroient peu exactes. Je ne puis me refuser d'observer, autant que j'en trouve l'occasion, qu'il n'est que trop commun aujourd'hui d'employer ces rapprochemens, non-seulement des différens arts entr'eux, mais des idées morales & politiques avec les expressions & les idées des sciences plus difficiles encore à appliquer avec justesse, parce qu'il faut plus d'étude pour s'instruire de la plupart des sciences, que pour avoir quelques connoissances raisonnables des arts.

Pour revenir au terme qui fait le sujet de cet article ; plus un ouvrage de peinture est soigné, ou plus il est destiné à être vu de près, & plus le mot *demi-teinte* se rapproche de sa signification littérale, car les dégradations étant multipliées d'une manière beaucoup plus approchante de celle qu'offre la nature, chaque couleur change de nuance, en faisant avec ses voisines des partages & des mélanges graduels, par l'effet des plans & du plus ou moins d'éloignement de la lumière

Mais, pour se former une idée précise de ces effets, observez avec attention, & s'il se peut, en compagnie d'un peintre, un corps *coloré* qui soit rond ; la *lumière*, en éclairant les *points* sur lesquels son *incidence* sera plus directe, donnera à la couleur de ce corps toute la *valeur* dont elle est susceptible ; ensuite cette lumière

gliſſant ſur les plans voiſins, par une *incidence oblique*, fera paroître la couleur d'une autre *nuance* : plus loin cette *nuance* ſera *teintée* & à demi altérée par la privation plus ſenſible d'une partie de la lumière. Alors cette modification annoncera l'ombre qui la ſuit, & après l'ombre, le corps rond qui, en courbant toujours ſa ſurface, eſt enfin près d'échapper à la vue, recevra les rejailliſſemens des couleurs & des lumières voiſines, dont l'effet ſera une autre ſorte de *demi-teinte*, qu'on appelle *reflet*.

Voilà l'ordre général dans lequel ſe préſentent à la vue les *couleurs*, les *nuances*, les *teintes*, les *demi-teintes*, les *ombres* & les *reflets* dans tous les objets dont les ſurfaces ne ſont pas abſolument planes. Mais on conçoit que cet ordre, d'autant plus exact, que le corps eſt parfaitement rond, eſt auſſi continuellement varié, modifié, interrompu dans les corps dont les ſurfaces ſe trouvent irrégulières par leurs formes & par leurs plans. On conçoit encore, ſi l'on garde quelque ſouvenir de l'article *clair-obſcur*, que les moyens qui lui ſont propres & ceux qu'offrent les *demi-teintes* ont entr'eux un très-grand rapport. Auſſi ne parvient-on pas à l'harmonie, ſans avoir une connoiſſance approfondie de l'emploi qu'il faut faire, & des *demi-teintes*, & de la magie du *clair-obſcur*. Des explications que je viens de donner, réſulte cet important précepte pour les jeunes élèves.

« Obſervez la nature toujours avec une intention » particulièrement relative à quelqu'une des parties » conſtitutionnelles de votre art, & rappellez bien alors » à votre idée tout ce qui appartient à la partie qui » vous occupe. Si c'eſt *l'harmonie*, forcez votre at-

» tention à embrasser ensemble l'effet des *demi-teintes*,
» des *reflets*, du *clair-obscur* général d'une masse d'ob-
» jets, & de ces mêmes parties subordonnées dans
» chacun des objets particuliers qui forment la masse.
» (*Article de M.* W*ATELET*.)

DESSIN, (subst. masc.) Le mot *dessin*, regardé comme terme de l'art de peinture, fait entendre deux choses : il signifie en premier lieu la production qu'un artiste met au jour avec le secours du crayon de quelqu'espèce qu'il soit, ou de la plume.

Dans une signification plus étendue, il veut dire en général l'art d'imiter, par des traits, les formes, & sur-tout les contours que les objets présentent à nos yeux.

C'est dans ce dernier sens qu'on employe le mot *dessin*, lorsqu'on dit que le *dessin* est une des parties principales de la peinture, ou plutôt que l'art de la peinture ne peut avoir lieu sans l'art du *dessin*.

Il s'est élevé dans plusieurs tems des disputes assez vives, dans lesquelles il s'agissoit de fixer lequel est plus essentiel à la peinture, du *dessin* ou du *coloris*. On sentira facilement que ceux qui étoient plus sensibles au charme de la couleur, qu'à celui du *dessin*, ou qui étoient amis ou disciples d'un *peintre-coloriste*, donnoient la préférence à cette partie brillante de l'art de peindre, tandis que ceux qui étoient affectés diversement, ou dans des circonstances différentes, soutenoient le parti contraire.

Que pouvoit-il arriver de ces combats d'opinions mal fondées ? Ce qui résulte si fréquemment des discussions qu'élève la partialité ou la subtilité de l'esprit,

par l'abus de cette faculté qui sujette à se tromper & à tromper, sert rarement au progrès des arts, & à l'utilité générale. Pour revenir à la dispute dont il s'agit, & pour la réduire à sa juste valeur, il suffit d'envisager que l'imitation de la nature visible qui est le but de la peinture, unit indissolublement l'imitation des formes des objets & l'imitation de leur couleur. Vouloir décider d'une manière abstraite quelle est de ces deux parties la plus essentielle à l'art, est la même chose que de vouloir décider si c'est l'ame ou le corps de l'homme qui est le plus essentiel à son existence.

Pour parvenir à bien dessiner, il faut avoir de la justesse dans les organes qu'on employe & les former par l'exercice & l'habitude, c'est-à-dire, en dessinant très-fréquemment.

C'est par le *dessin* qu'on commence à s'initier dans les mystères de la peinture; & ceux qui s'y destinent, ou qu'on y dévoue, commencent & doivent commencer à dessiner dès leur première jeunesse, parce qu'alors la main docile acquiert plus aisément la souplesse & les différens mouvemens qu'exige ce genre de travail. L'usage a établi une méthode de procédés que je dois exposer.

Les premiers essais se bornent à tracer des lignes paralleles en tout sens avec un crayon, qui, le plus ordinairement, est un morceau de sanguine, c'est-à-dire, d'une pierre rouge, assez tendre pour être taillée en pointe, & qu'on enchasse dans un porte-crayon. Ce porte-crayon, long d'environ un demi-pied, est un tuyau ou tube de cuivre, à-peu-près gros comme une forte plume. Il est fendu par les deux bouts de la longueur d'un pouce & demi, pour qu'il puisse plus

aisément recevoir en s'accroissant, autant qu'il est besoin, le crayon qu'on y insère. Lorsqu'on a inséré le crayon dans le tube, ou porte-crayon, on l'y arrête au moyen d'un anneau qui, à chaque bout, glissant le long du porte-crayon, vient serrer les parties fendues qui embrassent le crayon.

Lorsque le porte-crayon est armé du morceau de sanguine, ou de quelqu'autre manière propre à tracer, on aiguise une dernière fois avec un canif le crayon qu'on est prêt à mettre en usage : après quoi l'on pose dans ses doigts le porte-crayon comme on tient une plume, à cela près que les doigts qui tiennent le porte-crayon sont placés vers le milieu de sa longueur, au lieu que pour écrire on tient la plume vers son extrémité taillée. Une autre différence, c'est qu'on tient la plume avec les trois premiers doigts étendus, & que pour dessiner on tient le porte-crayon de deux doigts seulement, & que le doigt du milieu fait une courbure pour le soutenir.

Il faut observer encore que les traits qu'on se propose de former étant assez ordinairement de plus grande dimension que les lettres, on ne doit pas se borner à ce que peut donner d'étendue au crayon le développement des jointures des doigts, en supposant le poignet arrêté; mais qu'il faut que le poignet, devenu lui même souple & mobile, glisse sur le papier, & parcoure, en se portant de côté & d'autre sans roideur, l'étendue des traits qu'on se propose de former. Cette manière de se servir du porte-crayon, est d'autant plus essentielle, que l'on doit avoir grand soin de commencer par copier des *dessins*, dont la grandeur des contours & des hachûres développent la main.

moyen intermédiaire, qui sert à l'élève pour passer de ce qui est le moins difficile à ce qui l'est le plus.

Ce moyen est de faire dessiner l'élève, d'après des imitations en relief de parties, & enfin de figures entières. Ce second ordre d'étude s'appelle *dessiner d'après la bosse*. La *bosse* est le plus ordinairement une imitation modelée en terre ou moulée en plâtre. Ce sont les modèles de cette dernière espèce qui sont le plus en usage, parce qu'ils s'acquièrent à moins de frais, & qu'il s'en trouve un grand nombre de moulés sur de bons originaux, quelquefois même sur la nature, telles que des mains, des bras, des pieds & des jambes.

Ces objets qui ont le même *relief* que la nature, & qui sont privés de mouvement, se montrent toujours sous le même aspect à l'élève qui se fixe à un point de vue. Alors il les dessine sans inquiétude, & peut mettre à cette étude tout le tems qui lui convient. Pour augmenter cette facilité, la *bosse* doit être placée & éclairée convenablement. Si la *bosse* est une tête de grandeur naturelle, il est mieux qu'elle soit posée de manière que les yeux de cette tête se trouvent de niveau avec ceux du dessinateur, au moment qu'il la fixe & l'observe pour la dessiner. Il faut encore que cet objet soit placé de façon que le dessinateur qui se pose vis-à-vis, reçoive sur son papier le jour de gauche à droite. Sans cela, la main qui dessine porteroit ombre sur les traits qu'elle voudroit former; enfin, il est très-utile que ce modèle ou bosse soit éclairé convenablement, c'est-à-dire, premièrement d'un seul jour; secondement, d'un jour qui ne soit pas trop étendu, pour que les rayons, moins vagues

plus ou moins, ſuivant ſa poſition, relativement à la lumière.

Il faudroit joindre à ces moyens d'inſtruction, celui de faire copier à l'élève le *deſſin* anatomique de la tête qu'il imite, dans la même proportion que cette tête, pour que le *deſſinateur* s'habituât, comme machinalement, à ne pas deſſiner l'extérieur, ſans avoir préſente l'idée de ce qui ſe trouve ſous la première ſurface.

Ce ſont les os qui décident en grande partie, & tout au moins d'une manière préciſe, les formes extérieures. Lorſqu'on connoît bien la ſtructure des os, leurs plans, leurs charnières, la manière dont ils ſe meuvent, on eſt bien plus sûr de repréſenter les parties qui les couvrent avec le caractère qu'elles doivent avoir. La connoiſſance des muſcles qui ſe trouvent ſous la peau, formeroit la ſuite de ce ſyſtême d'études, & ces premiers rudimens devroient, ſans y fixer de terme, s'entremêler ſans ceſſe avec les études diverſes des jeunes artiſtes, d'autant que je ſuis très-perſuadé, par théorie & par pratique, que l'obſervation habituelle de l'oſtéologie & de la myologie influe infiniment ſur la sûreté, & ſur la correction du *deſſin*.

C'eſt ainſi qu'il ſeroit important, pour former l'intelligence d'un enfant, de l'habituer à avoir des idées démontrées des objets ſur leſquels il attache ſes regards, ou dont on l'occupe dans ſes premières années. Il s'agit pour cela de mettre méthodiquement ſous ſes yeux les parties de ces objets, en les décompoſant, & en les recompoſant, ou les leur faiſant recompoſer.

Comme il y a trop de différence entre copier ſervilement ce qui eſt deſſiné, & imiter, en deſſinant, un objet réel, ſur-tout un objet animé, on a établi un

doivent jamais séparer de l'idée d'un corps humain celle de l'esprit qui l'anime.

L'étude trop fréquente, ou du moins trop prolongée de la bosse, peut donc avoir des inconvéniens & le maître doit faire passer le jeune élève *dessinateur*, le plutôt qu'il sera possible, à l'imitation de la nature; alors il doit recommencer à l'étudier dans le même ordre qu'il a déjà suivi.

Il dessinera donc chaque partie sur la nature même; il la comparera avec les *dessins* de ses maîtres, avec ceux qu'il a copiés, avec les *dessins* anatomiques qui lui ont donné les premières notions des os; enfin avec la bosse, pour mieux sentir la perfection que la nature a toujours sur elle. Il mettra ensemble une tête; il la considérera sous divers aspects, l'imitera dans tous les sens; ensuite, allant ainsi par degrés, & enchaînant bien l'une à l'autre par ordre toutes les notions qu'il a acquises, il parviendra enfin à dessiner une figure entière, & donnera à cette figure le caractère que doit avoir une figure animée.

C'est alors que les observations sur la partie mobile de l'anatomie, c'est-à-dire, la connoissance des muscles & des jointures, lui devient de plus en plus nécessaire; car je ne saurois trop répéter, dans un tems où l'on se relâche sur cet objet important, que la comparaison habituelle de la charpente avec l'édifice, des os avec l'apparence de ces os, des muscles de la première & de la seconde couche avec les effets qu'ils produisent extérieurement, soit dans leur état tranquille, soit lorsqu'ils sont mis en action par le simple mouvement ou par les passions; que ces études, dis-je, sont le fondement de l'art de *dessiner* & de l'art de peindre.

Lorsque

Lorſque l'artiſte ſera parvenu à bien *deſſiner* une figure nue, il s'étudiera à la draper, & la même attention qu'on lui a fait avoir de ne jamais *deſſiner* la peau, ſans ſe repréſenter ce qui eſt deſſous, lui preſcrira l'obligation de ne jamais *deſſiner* une draperie, ſans avoir, pour ainſi-dire, ſous les yeux, les parties du corps qu'elle couvre ou qu'elle enveloppe. L'élève que je haſarde de conduire paſſera enfin à aſſembler pluſieurs objets, pluſieurs corps, c'eſt-à-dire, à les groupper, à les compoſer ; & c'eſt alors qu'après avoir paſſé par une route difficile, il commencera à appercevoir, s'il raiſonne ſur ſon art ou s'il eſt bien inſtruit, l'immenſe carrière qu'il a à parcourir, c'eſt-à-dire, les loix auxquelles l'aſſervit le clair-obſcur, l'harmonie colorée, l'unité de compoſition & d'intérêt ; enfin l'expreſſion qui, fondée ſur une étude continuelle de la nature ſpirituelle, exige le ſecours du génie,

Ce n'eſt plus ici le lieu de continuer cette inſtruction qui deviendroit trop étendue, & qui embraſſeroit les parties de l'art auxquelles l'ordre alphabétique aſſigne d'autres places. Je reviendrai donc ſur mes pas avec le jeune *deſſinateur*, pour lui communiquer encore quelques obſervations qui tiennent aux premières notions.

Je viens de faire enviſager juſqu'ici le *deſſin* comme ayant pour but d'imiter les contours & les formes du corps humain, parce que c'eſt en effet dans l'art de la peinture ſon objet le plus noble, le plus difficile & le plus intéreſſant ; que d'ailleurs celui qui le remplit ſe trouve avoir acquis une facilité extrême à imiter les autres objets : cependant pluſieurs de ces autres objets demandent des études particulières, &

une habitude acquise pour les représenter avec justesse.

Les animaux exigent un soin particulier si l'on veut parvenir à les *dessiner* correctement, avec la grace & le caractère particulier dont chacun d'eux est susceptible. Ce sont des êtres animés, sujets à des passions, & capables de mouvemens, variés à l'infini. Les parties dont ils sont composés diffèrent des nôtres par les formes, par les proportions, par les jointures, par les articulations. Il est donc nécessaire qu'un *dessinateur* fasse sur eux des études, & sur-tout d'après ceux des animaux qui se trouvent plus ordinairement liés avec les usages & les actions ordinaires des hommes, ou avec les objets qu'il se destine plus particulièrement à traiter.

Rien de plus ordinaire aux peintres ou *dessinateurs* d'histoire que l'obligation de représenter des chevaux. Que de choses ne trouve-t-on pas souvent à desirer sur cet objet dans leurs ouvrages? Il est à souhaiter que les jeunes artistes apprennent à en connoître l'anatomie, comme ils ont appris celle de l'homme qui leur est nécessaire; ils risqueront moins de blesser la vérité dans les représentations qu'ils en font, & qu'ils regardent trop souvent comme peu importantes.

Le paysage est une autre partie d'autant plus essentielle à étudier & à raisonner, qu'il est indispensable de mêler des conventions à la vérité de la nature. Car il est dans le paysage des objets si disproportionnés à la grandeur de l'imitation, qu'il n'est plus possible de suivre la nature avec la régularité qui peut avoir lieu dans l'imitation de l'homme. J'aurois pu faire cette observation, même en parlant des animaux;

ou bien de quelque autre couleur. Le ton coloré qu'on ajoute au papier donne lieu d'employer la craye ou crayon blanc pour désigner les lumières, comme on se sert des autres crayons pour représenter les ombres, soit par des hachures, soit en estompant: alors le fond du papier tient lieu de demi-teintes, & ces *dessins* commencent à s'approcher, par le clair-obscur plus prononcé, du systême de la couleur. Enfin, lorsqu'on employe quelques pastels pour indiquer les couleurs & les teintes des objets qu'on dessine, on s'approche tout-à-fait de ce qu'on appelle peinture. Aussi je pense que les maîtres doivent acheminer par ces degrés leurs jeunes élèves vers le but auquel ils les dirigent. Ces marches successives & raisonnées tendent, comme on peut l'appercevoir, au but le plus essentiel en toutes sortes de connoissances, je veux dire, celui de lier les idées, de manière qu'elles se trouvent placées dans l'ordre le plus méthodique. (*Article de M.* WATELET.)

DESSINATEUR (subst masc.) Celui qui fait des dessins, par quelque procédé que ce soit, au crayon, à la plume, à l'estompe, au lavis, a des droits, par cette opération, au titre de *dessinateur*. Comme cependant il est d'ordinaire sculpteur, graveur ou peintre, c'est plutôt par ces qualités qu'on le désigne, & l'on réserve plus communément le nom de *dessinateur* à celui qui se consacre par état à faire des dessins pour les étoffes, les ornemens, les broderies. Quand on dit d'un peintre qu'il est *dessinateur*, on veut faire entendre qu'il a une bonne manière de dessiner, qu'il est pur, savant & correct dans son dessin. (L.)

DESSINER, faire des dessins à la plume, au crayon, au lavis, &c. Nous prendrons ici ce verbe dans l'acception où il signifie *étudier la nature ou des imitations de la nature par la voie du dessin.*

Gérard Lairesse & Raphaël Mengs vouloient que les maîtres commençassent par faire dessiner aux élèves des figures géométriques, sans le secours de la règle & du compas. Ils croyoient que cette méthode étoit plus capable que toute autre de leur donner la justesse du coup-d'œil qui seule conduit à dessiner correctement. Ils avoient observé qu'il n'est aucun objet dans la nature dont les contours & les formes ne soient composés de figures géométriques simples ou mixtes, d'où ils conclurent que l'élève parvenu à tracer avec justesse ces figures à la simple vue, trouveroit ensuite peu de difficulté à dessiner correctement toutes les formes que présente la nature. Cette méthode procureroit un second avantage; c'est qu'en faisant ainsi dessiner des figures géométriques aux élèves, on auroit soin de les leur démontrer, & dès leurs premiers pas dans l'art ils acquierroient la connoissance des premiers élémens de géométrie, qui, comme on sait, ne sont pas inutiles aux artistes.

On ne pourroit assurer que les maîtres de Raphaël aient commencé suivant cette méthode son éducation pittoresque; mais il est certain du moins qu'ils lui apprirent à dessiner avec une correction si précise qu'on peut même l'appeller servile. Elle lui donna d'abord un goût sec; mais comme elle lui avoit fait acquérir la justesse du coup-d'œil & l'habitude d'une imitation sévère, elle lui procura la facilité de prendre une belle manière de dessin, lorsqu'il eut vu les ouvrages de

Michel-Ange, & les chefs-d'œuvre de l'antiquité. La sécheresse est, sans doute, un vice dans les maîtres; encore leur pardonneroit-on jusqu'à un certain point ce vice s'ils le rachetoient par les grandes beautés qui en peuvent être voisines; mais la sécheresse, causée par la recherche de l'extrême précision, & par la peine d'y parvenir lorsqu'on n'a pas encore acquis cette aisance que donne l'habitude, est assurément le plus excusable de tous les défauts que puisse avoir un élève. On n'est pas loin de l'époque où l'on sentira généralement le tort qu'on a fait à l'art en voulant que les élèves commençassent par être moëlleux & faciles.

Il ne faut pas craindre, dit Mengs, que la méthode géométrique nuise à l'élégance. L'élégance consiste dans la grande variété des lignes courbes & des angles, & ce n'est que la géométrie qui peut donner l'aisance de les exécuter.

Il veut que l'élève, après s'être attaché long-temps à *dessiner* des figures géométriques, s'exerce à tracer des contours d'après de bons dessins, &, ajoute-t-il, il y trouvera plus de facilité que les élèves formés par une autre méthode, puisqu'il aura contracté l'habitude de tracer toutes les figures qui peuvent contribuer à former ces contours. On ne négligera pas en même-tems de lui faire connoître les proportions du corps humain, que le maître aura soin de lui démontrer d'après celles des meilleures antiques. Quand il sera enfin parvenu à *dessiner* des contours avec franchise, on lui permettra de relever ses dessins par le clair-obscur, c'est-à-dire, de les accompagner d'ombres & de lumières. Il prendra en même-tems des leçons d'anatomie & de perspective, pour se préparer à *dessi-*

ner d'après nature. Ces deux sciences sont nécessaires pour copier le modèle vivant & l'antique. La perspective nous apprend la cause des apparences des corps dans les différentes situations où ils peuvent se trouver par rapport à l'œil qui les regarde, & l'anatomie la cause des formes que prennent les chairs par rapport à la forme des os qui leur servent de soutien, & par rapport à celle des muscles, & à leurs différens mouvemens. Si l'on ne connoît pas les causes, on n'imitera les effets qu'avec incertitude. Ce n'est que dans la science que les artistes doivent chercher la véritable facilité. L'air de liberté qu'affecte l'artiste ignorant n'est qu'une charlatanerie par laquelle il ne peut séduire que d'autres ignorans.

L'élève risquera beaucoup de ne pas *dessiner* une figure dans ses véritables proportions, si, par exemple, il commence par *dessiner* la tête pour finir par les dernières extrêmités, sans se faire d'abord une division méthodique. Soit que l'on veuille copier cette figure dans sa grandeur naturelle, ou la réduire à une proportion différente, il faut d'abord tracer la ligne d'à-plomb de cette figure, & ensuite fixer par des lignes ou des points la grandeur qu'on veut donner à l'une de ses parties. La proportion de cette partie servira d'échelle & de point de comparaison pour les autres. On cherchera à estimer à vue d'œil quelle proportion il y a entre cette partie, la tête par exemple, & la poitrine; quand on l'aura trouvée, on marquera une seconde division, & on suivra cette opération jusqu'au bas de la figure. Quant à la ligne perpendiculaire d'à-plomb, elle servira à s'assurer qu'on ne fait pas perdre à la figure son équilibre, & à remar-

quer combien les différentes parties s'écartent de cette ligne.

On s'assurera encore de la situation respective & du mouvement des différentes parties, par une opération méchanique, en tenant tantôt perpendiculairement, tantôt horizontalement le porte-crayon, fermant un œil, & mirant ainsi la figure. Il faudra aussi bien remarquer la forme de l'espace vuide que laisse, par exemple, un bras écarté du corps, & à quelle partie du corps répondent le coude, le poignet de ce bras, & marquer cette observation par des points ou des lignes légèrement tracés. Par ces moyens réunis, on peut parvenir à s'assurer des formes avec presqu'autant de précision d'après nature ou d'après une statue, que si l'on traçoit un certain nombre de quarreaux sur un dessin qu'on se propose de copier, & le même nombre de quarreaux sur le papier destiné à recevoir la copie.

Si l'on doit copier une composition, on prendra les mêmes précautions pour estimer la correspondance des différentes figures, que pour évaluer celle de différentes parties d'une même figure. Supposons que la composition ne soit que de deux figures, on examinera à quelle partie de la première figure répond la tête de la seconde, &c.

Enfin, comme dans l'art du dessin, il s'agit moins de montrer de l'adresse que de l'exactitude, on fera bien de multiplier toutes les précautions qui peuvent tenir lieu d'échelle, d'à-plomb, de compas, de quarreaux.

Après s'être bien assuré des places qu'occupent les différentes parties en hauteur & en largeur, & les avoir déterminées par des lignes & des points, il faut avoir le plus grand soin de ne charger, ni d'altérer

le contour en le traçant. Le premier défaut conduit à la pesanteur ; le second à la maigreur, & tous deux sont également graves, puisqu'ils éloignent également, en sens contraire, de la justesse la plus precise. (*Article de M. Levesque*).

DÉTACHER se dit en peinture lorsqu'il n'y a point de confusion entre les objets représentés dans un tableau, qu'ils paroissent bien de relief, & qu'ils semblent quitter leur fond, & venir au spectateur. Le peintre doit *détacher* ses figures. On dit cette maison, cet arbre se *détachent* bien, sont bien *détachés* du ciel. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*). Les objets se *détachent* par le plan, par la couleur propre, par la perspective aërienne, par le clair-obscur. L'art de *détacher* tient à celui de distribuer. On *détache* un objet clair, en le distribuant de manière qu'il soit opposé à un objet brun ; on *détache* deux objets clairs, deux objets bruns l'un de l'autre par la diversité de leurs nuances, &c. (L).

DÉTAILS, (subst. masc. plur.) Les petits *détails*, c'est-à-dire, les petites parties des objets, doivent être négligées par l'art, parce qu'elles ne sont pas même apperçues dans la nature, à moins qu'on ne veuille y faire une attention expresse, & qu'on ne s'en approche assez pour être en état de les examiner. Or, l'artiste doit se tenir assez éloigné de son modèle pour l'embrasser en entier d'un seul coup- d'œil : il ne doit donc pas représenter ce qu'il n'a pu voir lui-même sans trop s'approcher.

L'artiste doit représenter les objets dans leur *usage* & dans leur *beauté*.

Pour repréſenter le corps humain dans ſon *uſage*, il faut donner aux différentes parties ce qui les rend capables de faire les actions auxquelles elles ſont deſtinées. Ainſi, une main imitée par l'art doit conſerver toutes les parties qui lui ſont néceſſaires pour ſe mouvoir & remplir ſes fonctions : mais elle ne doit pas offrir les petites parties qui ne ſont par les cauſes de ces mouvemens, & qui en ſont au contraire les effets ; telles ſont les rugoſités que la fréquence de ces mouvemens cauſe à la peau, & que rend plus profonde le deſſéchement des parties charnues. Loin d'être au nombre des cauſes du mouvement & de la vie, elles doivent être conſidérées comme une dégradation commencée, qui amenera la ceſſation de la vie & du mouvement.

Il eſt vrai que, pour repréſenter la vieilleſſe, il faudra imiter ces dégradations. Mais, dans ces *détails* mêmes, le peintre d'hiſtoire, l'artiſte qui ne s'occupe que du grand, négligera les rides ſubordonnées, les plis de la peau qui, dans les vieillards, croiſent les grandes rides : il ne rendra, par exemple, dans le viſage que les rugoſités qui, par l'âge, ſont preſque devenues de grandes formes, & dont on apperçoit déjà le principe dans la force de l'âge viril. Enfin, il montrera de la vieilleſſe ce qui la rend vénérable, & non ce qui l'annonce décrépite : il n'affligera pas le ſpectateur par l'idée de la deſtruction, & lui mettra ſous les yeux non la décrépitude de Titon, mais la vieilleſſe immortelle de Saturne. Cette convenance deviendra un devoir s'il veut peindre le créateur ſous la figure d'un vieillard.

Nous avons dit que l'artiſte doit repréſenter les ob-

jets dans leur *beauté*. Or, la beauté des contours consiste dans une ligne continue, ondoyante, serpentine, toujours tendante à la rondeur, & toujours empêchée d'y parvenir par des méplats. La beauté de cette ligne se perdroit, si elle étoit sans cesse interrompue par les petites formes, les petits plis, enfin les petits *détails* que les artistes appellent si énergiquement les pauvretés, les misères de la nature : expression pleine de vérité; car lorsque la beauté de nos grandes formes pourroit nous enorgueillir en témoignant notre force, notre agilité, l'esprit de vie qui nous anime, ces formes subalternes nous humilient en n'annonçant que notre misère & la mort qui nous menace.

Si des contours nous passons aux parties qu'ils renferment, nous sentirons combien l'art deviendroit froid, sec & mesquin, s'il vouloit exprimer à petits coups de pinceau tous les petits *détails* qu'on peut y appercevoir en les regardant de fort près.

Pour que les formes aient la plus grande beauté, il faut qu'elles aient le plus de grandeur que leur permet leur proportion respective : de petites formes interrompant sans cesse cette grandeur, anéantiroient en même-tems la beauté.

Les *détails* dans les accessoires nuisent à l'impression que doit causer l'ensemble. Si l'artiste charge un vase, un autel, un lectique d'ornemens, de dorure, de bas-reliefs bien terminés, a-t-il intention que le spectateur s'y arrête, ou ne s'y arrête pas? S'il veut l'appeller à ces *détails*, il veut donc le détourner des principaux objets de l'action : si c'est à l'action principale qu'il veut l'attacher, pourquoi s'expose-t-il à lui causer des distractions par ces *détails*?

Voyez le peintre des convenances, le Poussin; s'il met de l'architecture dans ses tableaux, elle lui procure de belles masses; elle laisse reposer l'œil, & ne l'attire pas par des ornemens déplacés. S'il représente des figures majestueusement vêtues, c'est par la beauté des plis qu'il indique celle de l'étoffe, & il se garde bien de la charger de fleurs & de broderies. Toute partie accessoire qui se fait trop remarquer, arrête l'attention & détruit l'unité.

Pausanias nous a transmis une longue description de tous les ornemens qui accompagnoient la célèbre statue de Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias. Il paroît que ces ornemens ne manquèrent pas d'admirateurs dans l'antiquité, parce que ces sortes de fautes contre le véritable esprit des arts charmeront toujours le vulgaire de tous les temps. « Tâchez d'appercevoir, » dit M. Falconet, si cette quantité d'ornemens de » toute espèce concouroit au vrai but de l'art ou s'en » éloignoit; laissez-là les éloges que les écrivains ont » pu faire de cet ensemble, ces éloges fussent ils » l'écho de l'admiration des contemporains : & si après » en avoir jugé par le goût universel qui l'emporte sur » les fantaisies des temps & des pays particuliers, vous » trouvez que le Jupiter, avec tous ses ornemens, » étoit encore grand, majestueux, sublime, vous » pourrez trouver qu'en retranchant une partie de ces » superfluités, il eût été en proportion du retranche» ment, plus majestueux & plus sublime encore ».

Nous transcrirons ici quelques lignes de M. Watelet : il les destinoit à l'article *Détails* qui ne s'est pas trouvé dans ses papiers.

« Les peintres, dans l'enfance de leur art, co-

» pioient avec soin les *détails* : c'étoit le premier » effort d'un art qui n'osoit abandonner un instant la » nature & qui l'imitoit sans principes & sans choix. » L'art, dans sa force, ne s'attacha qu'au grand, & » négligea tout ce qui pouvoit l'en écarter ou l'en » distraire. Mais quand les arts ont atteint à la per- » fection qu'accompagne toujours le grand & le simple, » si l'on en revient à l'imitation des petits *détails*, c'est » un signe de décadence que l'on peut comparer à » l'enfance des vieillards.

» Je crois qu'il en est de même de la poésie. Les pre- » miers poëtes s'étendent sur les *détails* aux dépens du » goût & de l'effet. La poésie plus parfaite s'affranchit » des *détails* qui n'ont de mérite qu'autant qu'ils sont » bien choisis, bien placés, menagés avec discrétion, » & qu'ils ne nuisent pas à l'effet principal. Elle re- » vient aux *détails*, quand le génie est épuisé.

» On peut faire encore la même observation sur l'art » dramatique. Les premiers drames se contenoient dans » les bornes d'une imitation scrupuleuse. Les drames » plus parfaits imitèrent ce qui étoit grand, expressif, » utile & beau. Les drames reprennent ensuite la route » des *détails* communs que leurs auteurs appellent des » vérités, & font retomber l'art au-dessous de ce qu'il » étoit dans sa première barbarie ».

Il est des vérités dégoûtantes, il en est de fades, il en est d'horribles : elles ne sont pas l'objet de l'imitation des arts. Ne transportons ni sur la toile, ni sur la scène, les gueux & les pendus de Callot. (*Article de M.* Levesque).

DEVANT *de tableau ;* on nomme ainsi la partie antérieure du tableau, celle qu'il présente d'abord

aux yeux pour les fixer & les attacher. Les arbres, par exemple, qui sont tout à la fois la partie la plus difficile du paysage, comme ils en sont le plus sensible ornement, doivent être rendus plus distincts sur le *devant du tableau*, & plus confus à mesure qu'on les présente dans l'éloignement. Peut-être que les paysages d'un des plus grands maîtres de l'école françoise, *du* peintre des batailles d'Alexandre (*Lebrun*), ne font pas l'effet qu'ils devroient faire, parce que ce célèbre artiste a employé les bruns sur le *devant* de ces sortes de tableaux, & qu'il a toujours placé les clairs sur le derrière. Il est donc de la bonne ordonnance de ne jamais négliger, dans les parties d'un tableau, les règles du clair-obscur & de la perspective aërienne. Ajoutons en général que le peintre ne sauroit trop étudier les objets qui sont sur les premières lignes de son tableau, parce qu'ils attirent les yeux du spectateur, qu'ils impriment le premier caractère de vérité, & qu'ils contribuent extrêmement à faire jouer l'artifice du tableau, & à prévenir l'estime en faveur de tout l'ouvrage : en un mot, il faut toujours se faire une loi de déterminer les *devans d'un tableau*, par un travail exact & bien entendu. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT *dans l'ancienne Encyclopédie*).

Il faut observer sur cet article que ce n'est point un défaut dans un paysage de placer les bruns sur le *devant* du tableau, comme l'a insinué M. de Jaucourt. On voit de très beaux soleils couchant de Claude le Lorrain & d'autres paysagistes où cette distribution est loin de nuire au tableau. Mais ce seroit en effet un défaut, en plaçant la lumière sur les fonds de ses paysages, de trop forcer les bruns sur les *devans*, de ne les pas refletter, & de ne pas observer sur les objets qui ne

ſont pas frappés de la lumière, l'effet que produiſent les parties lumineuſes dont toute la maſſe de l'air eſt imprégnée. (L.)

D I

DIMENSIONS. Les *dimenſions* relatives entre l'objet qu'imite la peinture & l'objet imité, influent ſur l'effet & ſur les moyens qu'employe l'art.

Cette partie n'a peut-être pas été conſidérée autant qu'elle mérite de l'être.

Il n'eſt qu'un certain nombre d'objets dans la nature qui puiſſent être imités dans les mêmes *dimenſions* qu'ils préſentent; il en eſt un bien plus grand nombre que le peintre eſt obligé de repréſenter dans des *dimenſions* plus petites. Ces deux ſortes d'imitations doivent agir & agiſſent en effet par leur *dimenſion* avant de produire aucun autre effet, parce que la *dimenſion* eſt ce qui nous frappe même avant que nous ayons fixé nos regards ſur l'objet imité.

Il paroît naturel de croire, & je penſe même qu'on ne peut douter qu'un objet, une figure d'homme ou de femme, par exemple, repréſentée dans la grandeur & les proportions naturelles, ne tire au profit de l'illuſion un premier avantage de la conformité des *dimenſions*.

Il eſt une infinité de circonſtances où cet avantage eſt ſenſible. En effet on ne peut douter que la repréſentation que Rembrand fit de ſa ſervante dont il expoſa le tableau à ſa fenêtre n'auroit pu tromper les paſſans, ſi l'imitation avoit été plus grande ou plus petite de proportion que la nature.

Mais il faut obſerver que plus ce moyen ſert de

base à l'illusion, plus cette illusion se détache pour ainsi-dire du libéral de l'art; & en effet rien de si commun que de voir des représentations peintes qui, découpées & placées avec adresse, trompent ceux qui les apperçoivent sans avoir, à beaucoup près, les perfections qui font estimer l'art. La représentation d'un homme assis dans un cabinet, tenant un livre, celle d'un chien, d'un chat, d'un amas de papiers & de livres placés bien avantageusement dans les endroits où on doit naturellement les rencontrer, obtiennent assez facilement l'hommage d'une illusion complette, & cependant ces ouvrages ne méritent à l'art & à l'artiste que l'applaudissement qu'on donne à une malice adroitement concertée, & qui réussit comme on l'a desiré.

Il faut penser qu'on fait naturellement alors une distinction très-fine entre tromper avec adresse, ou imiter, en employant pour tout artifice les mystères spirituels de l'art.

Il y a quelqu'apparence que tromper complettement par le moyen de la peinture a été un succès distingué dans les premiers tems de l'établissement de l'art. Ce moyen a encore une réussite complette sur ceux qui n'ont aucune idée de ce qu'est & doit être la peinture regardée principalement comme art libéral.

Et il faut observer à cet égard que, dans les progrès des arts libéraux, la plus nombreuse partie des hommes qui sont destinés seulement à en jouir, ne marchent pas, quant aux idées, à beaucoup près d'un pas égal à celui des hommes qui les pratiquent ou s'en instruisent. Cette différence, qui est désavantageuse aux arts, est telle que dans la ville la plus nombreuse, lorsque

la peinture, par exemple, & encore plus la musique, sont portées à une grande perfection, sur cent personnes il en est peut-être quatre-vingt-dix dont les idées sont aussi peu avancées qu'au premier temps où l'art a commencé de s'établir.

Ce nombre effrayant pour l'art s'en tient pour signe distinctif du mérite des ouvrages de peinture à être trompé, & pour ceux de musique à être excité à la danse, & à une certaine gaieté.

Aussi, n'y a-t-il guère que quelques points dans lesquels leurs impressions se rencontrent d'accord avec celles hommes les plus instruits; pour m'en tenir à la peinture, ce point est l'illusion que produit, par exemple, au théâtre une décoration parfaitement exécutée & artistement éclairée.

Aussi faut-il observer que l'effet que, sans distinction de connoissances, tous ceux qui vont au spectacle, en attendent; est d'être trompés, c'est-à-dire, d'être entraînés à penser qu'un appartement où doit se passer la scène représentée sur des coulisses séparées les unes des autres, est un appartement réel & fermé de toute part.

On remarquera que cette illusion ou cette tromperie, tient encore à une conformité de *dimensions*, à certains traits & profils qui, découpés par exemple, aident à isoler, & à détacher réellement les objets les uns sur les autres.

D'ailleurs, on doit appercevoir déjà une différence dans cette sorte de tromperie; car ceux dont j'ai parlé, qui apperçoivent sans s'y attendre la figure peinte & découpée d'un homme dormant, ou lisant dans un cabinet, sont complettement trompés: au lieu qu'en gé-

néral tous ceux qui vont au ſpectacle, & ſur-tout les hommes inſtruits, ſavent que les décorations ſont des repréſentations feintes; mais il leur reſte cependant encore, comme je l'ai dit, nombre de détails aſſez grands ſur leſquels ils peuvent être en doute, & quelquefois même abſolument trompés.

Cependant, c'eſt à ce point de réunion des impreſſions que reçoivent les hommes qui n'ont aucune connoiſſance de l'art, & de ceux qui en ont, que commence la différence de leurs idées, relativement à l'eſtime qu'ils accordent, & à l'ouvrage & à l'artiſte.

L'homme qui ne connoît que le nom de la peinture, ſe borne toujours à ſe féliciter d'être trompé, & ne va pas plus loin; l'homme inſtruit conſidère qu'il a fallu non-ſeulement de l'adreſſe, mais de l'art, pour le mettre en doute ſur la feinte ou la vérité; il voit que l'éloignement des objets paroît bien plus grand qu'il n'eſt en effet; il remarque qu'un eſpace peu étendu lui en préſente un conſidérable; il en conclut qu'il faut que l'artiſte connoiſſe des règles qui le faſſe parvenir sûrement à cette illuſion: ainſi, lors qu'il réfléchit avec méthode, il diſtingue d'abord l'effet de la couleur, l'illuſion de la perſpective, & enfin l'artifice avec lequel la décoration eſt éclairée; il reconnoît alors l'union de l'art avec la ſcience perſpective, & avec l'adreſſe intelligente; dès-lors ſes idées s'étendent; l'approbation qu'il donne eſt mêlée du plaiſir d'être ſéduit juſqu'à être trompé, de l'admiration qu'il prend pour l'art qui produit ces illuſions méditées & ſavantes, enfin de l'eſtime qu'il accorde à l'artiſte qui poſsède la pratique, l'intelligence, & les connoiſſances capables de lui procurer l'eſpèce de plaiſir qu'il goûte.

Cherchons actuellement quelqu'autre production de l'art qui procure ces impreſſions diverſes, & même qui y ajoute. Il n'eſt pas difficile de la rencontrer, & le portrait eſt ce qui ſe préſente de plus conforme à ce développement.

Auſſi les portraits produiſent-ils des impreſſions différentes ſur ceux qui les regardent, en raiſon des idées plus ou moins éclairées qu'on a ſur ce que j'ai développé.

Les hommes de la claſſe nombreuſe qui eſt reculée (pour parler ainſi) au tems de la naiſſance de l'art, deſirent & exigent même que le portrait les trompe le plus promptement qu'il eſt poſſible, & comme ils ne diſtinguent point ce que j'ai nommé adreſſe de ce qu'on doit appeller art, ſi le portrait repréſente premièrement l'homme qu'on a peint dans les *dimenſions* préciſes qui ſont celles de ſa tête, de ſon corps & de ſes mains ; ſi ce portrait offre encore ſon habit, ſa coëffure, les détails, non-ſeulement du coſtume général, mais de ſon coſtume perſonnel ; enfin ſi en chargeant les formes de ſes traits, & principalement ce qu'ils peuvent avoir de particulier, & ſur-tout les défauts & les difformités, le peintre, fût-il médiocre ou mauvais, fait parvenir plus vîte, & de plus loin une idée frappante de reſſemblance ; certainement cette repréſentation a rempli ſon but auprès d'eux : auſſi leur eſt-il fort indifférent, que, pour me ſervir de leurs termes, la peinture ſoit bonne ou non. Mais à ce naïf aveu d'ignorance les hommes qui ont quelques teintures de l'art, & à bien plus forte raiſon ceux qui en ſont vraiment inſtruits, laiſſent échapper un ſourire ironique, & ils prononcent cet arrêt qui ne peut être compris par les ignorans, qu'un portrait peut

rappeller sûrement la ressemblance de quelqu'un, & n'être qu'un très-mauvais portrait.

On sent qu'il faut qu'alors ces juges sévères, dont le jugement n'est pas compris de ceux qu'ils condamnent, considerent que pour rappeler en effet d'une manière satisfaisante la ressemblance d'un homme, il peut être, à la vérité, avantageux que l'imitation du *physique* de sa tête, c'est-à-dire, du relief, de la couleur, de l'effet de la lumière, soit vrai ; mais qu'il faut encore que cette tête paroisse vivante, qu'elle semble animée des impressions qui sont les plus ordinaires à celui qu'on a voulu peindre ; qu'enfin offrant des empreintes du même caractère, elle semble toute prête à dire les mêmes choses que diroit l'original.

Voilà la source principale des nuances différentes & infinies des jugemens qu'on porte sur la ressemblance, & je pense que la plus grande partie de ces différences naît en effet de ce que tous ceux qui connoissent un homme ou une femme, dont ils regardent le portrait, ne trouvent pas qu'en effet la copie ait l'air de leur dire ce qu'ils pensent que leur diroit l'original. Il seroit difficile en effet d'imiter jusques-là la nature, & il faut avouer cependant qu'effectivement le caractère de notre physionomie change beaucoup, sur-tout pour ceux qui y fixent leurs regards avec quelqu'intérêt, par la nuance anticipée qu'imprime sur tous nos traits ce que nous nous apprêtons à dire à chacun de ceux qui nous parlent, & ce que nous pensons à leur égard en les voyant ; c'est par cette raison que, du même portrait, l'un dit qu'il n'est pas assez riant ou assez animé, l'autre qu'il n'a pas la finesse & l'expression de l'original. On compte pour beaucoup, ou l'intérêt

qu'on prend à la perſonne repréſentée, ou l'idée qu'on a de ſon caractère, & l'on veut que ſon portrait inſpire la même idée, ou le même intérêt. On compare le plus ſouvent, ſans s'en rendre compte, le caractère qu'on ſuppoſe que prendroit la phyſionomie de celui qui eſt peint, ſi l'on ſe préſentoit à lui, à celui que lui a donné le peintre. On peut juger de-là s'il eſt commun qu'un amant ſoit ſatisfait du portrait de ſa maîtreſſe.

Voilà donc une des cauſes principales qui, ſuſceptibles d'un nombre infini de modifications, rendent les jugemens qu'on porte de la reſſemblance tous différens en quelque choſe les uns des autres.

Mais par rapport aux hommes inſtruits, il s'établit encore d'autres diverſités d'opinions, qui ſont preſqu'uniquement relatives à l'art, & elles s'étendent ſi loin qu'il arrive quelquefois de dire qu'un portrait eſt très-beau, quoiqu'il reſſemble peu.

On évalue alors, comme on le ſent, par une abſtraction, le mérite de cette production preſqu'uniquement comme ouvrage de peinture, & on la juge d'après les convenances de l'art, & non d'après les convenances de ſon emploi particulier. Je ne m'arrêterai pas à une infinité de développemens qui naiſſent naturellement de ceux dans leſquels je viens d'entrer.

Les autres genres de peinture éprouvent des difficultés, ou reçoivent des avantages de la conformité, ou de la différence de *dimenſion* qu'ils conſervent dans leurs imitations avec les objets imités.

Les fleurs, les fruits, les comeſtibles, quelques animaux & d'autres objets, tels que des uſtenſiles, des inſtrumens, des meubles, &c. reçoivent certainement un dégré de vérité de plus, lorſqu'ils ſont pei a

dans leur grandeur naturelle ; mais comme il est presqu'impossible que l'art du peintre soit tel que l'on soit absolument trompé sur la plupart de ces imitations, l'on sent que le mérite y est apprécié d'après les principes établis par l'art pour rappeller avec plus ou moins de vérité, de justesse, d'agrément ou de finesse les idées des objets peints.

Ceux qu'il est impossible de représenter dans les *dimensions* qui leur sont propres, demandent donc un degré d'art de plus ; & comme l'artiste ne peut mettre en œuvre ce que j'ai nommé adresse au commencement de cet article, les hommes peu instruits ou ignorans seroient bien embarrassés pour les juger ; mais ils ne les jugent pas, ou se laissent bonnement inspirer une opinion, s'ils s'avisent de vouloir en montrer une.

On sent, d'après tout ce que j'ai dit, combien le paysage a de désavantage pour l'artiste. Un grand arbre ne peut jamais être représenté de manière à tromper ; & s'il fait illusion par le rappel des idées, c'est un effet des ressources ou des artifices de l'art & des conventions reçues, auxquels il faut que les hommes même instruits se prêtent beaucoup. Je n'entrerai pas à ce sujet dans des détails qui me conduiroient trop loin, & que les hommes éclairés ou très-disposés à s'instruire supléeront ; mais en suivant le fil de mes idées, je dirai que les grands animaux sont à-peu-près dans le même cas que les arbres, & qu'enfin dans le genre de l'histoire, la plus grande partie des objets qu'on représente éprouve le même inconvénient. Le plaisir de ces représentations change donc de point d'appuis, & naît de causes fort différentes de celles qui affectent les hommes peu instruits, qui ne réfléchissent

pas sur l'impression qu'ils reçoivent, & n'ont de plaisir qu'autant qu'ils ont été trompés.

Ils ne peuvent l'être par le plus beau tableau d'histoire possible, mais ils sont quelquefois dédommagés de ce plaisir, qui n'est que momentané, & ne commence d'exister qu'au moment qu'il cesse ; & les hommes instruits gouteront, en raison de leurs lumières & de leur sensibilité, des plaisirs plus vifs, plus durables par les émotions, l'intérêt, l'admiration que causent des imitations qui plaisent, qui attachent, qui parlent à l'esprit, qui occupent le cœur, qui le remuent, & qui cependant ne laissent point ignorer que tous ces effets sont produits par un artifice qui non-seulement ne craint point qu'on l'apperçoive, mais qui gagne à être apperçu.

C'est donc le rappel ingénieux ou artificieux des idées qui fait passer par dessus le défaut de conformité des *dimensions*, & de la représentation trompeuse dans les ouvrages qui appartiennent au genre de l'histoire, & aux genres limitrophes : c'est ce dont on a la preuve dans l'effet des imitations faites dans des proportions beaucoup plus petites, ou quelquefois plus grandes que celles des objets naturels. C'est le rappel des idées qui s'opère par des approximations, & qui va jusqu'à employer de simples indications, qui, non-seulement, plaît un moment, mais qui attache & entraine à admirer ce qui approche le plus de la vérité, & à savoir gré même de ce qui n'est en quelque sorte que désigné.

Je m'arrêterai ici, en inférant de tout ce que j'ai dit, qu'il n'est pas sans importance de choisir, le plus qu'il est possible, dans les *dimensions* qu'on employe une

conformité avec les *dimensions* naturelles. Les tableaux de peu de figures, ceux dont le sujet en admet beaucoup, mais qui sont composés de manière à présenter sur les premiers plans les principaux personnages d'une action, & à y fixer principalement la vue & l'intérêt, ont un avantage remarquable; au contraire les arbres, par exemple, gagnent à être supposés sur des *plans* plus éloignés, parce qu'il n'est possible d'arriver à en imiter que les effets, les masses, & à indiquer à-peu-près leur nature & leur caractère.

Il n'est pas nécessaire que je m'arrête à faire sentir que bien qu'un peintre présente l'imitation d'un homme dans sa grandeur naturelle, il ne peut & ne doit pas aspirer à le rendre de manière à tromper par les détails infinis qu'offre la nature de chacune des parties. Cette ambition conduiroit, comme je le dis, à l'article FINI, TERMINÉ, & dans d'autres à peindre avec molesse & froideur.

Nous ne parlerons pas ici des *dimensions* qu'on doit donner aux figures & aux objets qui plafonnent à des hauteurs considérables, & dont par conséquent le point de vue est nécessairement fixe & fort éloigné de l'objet peint. (*Article de M.* WATELET.)

DISPOSITION. Ce mot est susceptible de deux sens. Il signifie une aptitude qui rend celui qui la possède propre à réussir dans les sciences, les arts, les exercices & les actions du corps; il veut dire aussi, relativement à la peinture, la manière dont l'artiste arrange les objets qui doivent entrer dans la composition d'un tableau.

Je vais commencer par développer le premier de ces deux sens.

Il faut distinguer du penchant la *disposition* ou les *dispositions* (car ce mot, dans la signification dont il s'agit, s'employe plus ordinairement au pluriel qu'au singulier).

Le penchant, que l'on confond assez souvent avec les *dispositions*, est une inclination, un desir plus ou moins fort, plus ou moins persévérant de s'occuper d'un objet; mais il ne suppose pas toujours les dispositions nécessaires pour réussir.

Le penchant naît quelquefois de causes accidentelles. Il peut être l'effet de l'exemple qui conduit à l'imitation; il est quelque fois le fruit de l'instigation ou d'un desir vague de suppléer au désœuvrement.

Les véritables *dispositions* supposent, indépendamment d'une intelligence propre à recevoir & à enchaîner certaines idées, certaines conceptions, des organes capables d'éxécuter facilement certains mouvemens, d'accomplir certaines opérations.

Mais un jeune homme peut éprouver une inclination accidentelle ou suggerée, pour imiter les objets qu'il voit, sans que la nature ait donné à sa vue la netteté & la justesse nécessaires, sans que sa main soit susceptible d'assez de souplesse & de liant pour obéir à toutes les intentions, quelquefois promptes, quelquefois lentes, mais toujours motivées de l'esprit, inspiré par les idées de l'art.

D'ailleurs les impressions que reçoit son organe visuel en observant la nature, peuvent s'échapper trop promptement de sa réminiscence. Des défauts naturels peuvent donc trahir le penchant qu'auroit donné même la nature, & le penchant seul, comme je l'ai dit, n'est pas un sûr garant des *dispositions*.

Rien n'eſt ſi commun, parmi les enfans & les jeunes gens, que ces déſirs ſtériles que fait naître en eux ce qu'ils voyent ou ce qu'ils entendent; rien de ſi rare que de rencontrer en eux le concours & le juſte accord des qualités qui peuvent conduire aux ſuccès : accord & concours qui forment les véritables *diſpoſitions*.

Ainſi dans toute eſpèce d'éducation, un des objets les plus eſſentiels & en même-tems un des plus difficiles à remplir, c'eſt de ne pas confondre les goûts ſuggérés, & par conſéquent paſſagers, avec les *diſpoſitions* ſolides données par la Nature.

Celles-ci cultivées avec intelligence, mettent l'homme à ſa place. Les occaſions qui font connoître les grandes qualités naturelles & leur aſſignent un rang, ſont rares dans nos conſtitutions. Conduire par des ſoins ſuivis & bien médités, un homme à l'état auquel il eſt le plus propre, eſt donc peut-être dans les conſtitutions actuelles le meilleur ſyſtême d'éducation.

Ce qui, dans les arts, eſt le plus avantageux pour l'individu & pour la ſociété, c'eſt de déterminer à tems, celui dont le penchant n'eſt pas aſſez ſecondé par les *diſpoſitions* à ſe fixer à quelqu'objet partiel, à quelque genre particulier, auquel il eſt peut-être plus propre & qui n'éxige pas le complément des *diſpoſitions* néceſſaires pour les premiers genres.

Les demi-talens, les talens foibles & avortés, non-ſeulement ſont inutiles à la ſociété, mais contribuent infiniment à dépriſer les arts aux yeux de l'ignorance, & à rendre la dépravation du goût plus générale.

Je paſſe au ſecond ſens du mot *diſpoſition*.

Ce mot s'employe plus ordinairement au ſingulier

qu'au pluriel, dans cette acception particulièrement relative à l'art.

La *disposition* fait partie de l'ordre : ainsi dans l'énumération systêmatique des termes de l'art, après *l'invention* & la *composition*, je présenterois l'ordonnance & la *disposition*.

En effet, comme *l'invention* conçoit le sujet & comme la *composition* l'éxécute, de même *l'ordonnance* détermine le plan de la composition & la *disposition* place les objets & étend ses soins jusques sur leurs moindres parties. On peut observer que ces quatre termes que je viens d'énoncer, conviennent à tous les arts libéraux, même aux arts méchaniques, & que celui dont il s'agit appartient particulièrement à l'ordre.

Disposer les objets d'un tableau, c'est donc les arranger, les placer, les groupper avec une intention qui, plus ou moins bien méditée, rende la *disposition* excellente ou défectueuse.

Si la *composition* est l'ordre géneral, la *disposition* est l'ordre particulier.

Cette manière de procéder est inspirée par la nature, dans tous les ouvrages que produisent les hommes; & lorsqu'on examine les hiérarchies, les établissemens de différentes classes subordonnées dans toutes les sociétés à la police particulière, on apperçoit que c'est la *disposition* des individus dans *l'ordonnance* d'une société.

Mais pour ne plus m'écarter de ce qui doit principalement convenir aux artistes, je leur dirai, en m'adressant directement à eux : pour bien disposer, il faut que vous ayez bien conçu votre composition, &

j'emprunterois volontiers à Boileau ce précepte : *ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement.* Il est donc indispensable que votre esprit inventif conçoive clairement, par l'effet de la méditation, l'objet de votre composition. Alors votre *ordonnance* sera claire & votre *disposition* si naturelle, qu'elle satisfera tous ceux qui la verront.

L'usage d'esquisser vos conceptions, à mesure qu'elles se présentent; c'est à dire, d'inventer, de composer, d'ordonner & de disposer tout à la fois, est sujet à beaucoup d'inconvéniens; car au moment où les idées naissent, sur-tout si c'est avec quelque chaleur, il est rare qu'elles ne soient pas confuses; une comparaison vous est souvent offerte dans la société par ceux qui parlent au même instant qu'ils commencent à penser. Ceux qui ne s'expriment qu'après avoir pensé ont le même avantage dans la conversation que les Artistes qui ne tracent leurs inventions qu'après les avoir méditées. D'ailleurs il est souvent dangereux d'habituer l'imagination à regarder comme digne d'être produit tout ce qu'elle enfante. Elle peut gagner par cette route plus de facilité à produire, mais aussi trop d'indulgence à se permettre de créer sans choix & sans méditation. Enfin, cette abondance qui s'annonce rapidement par des esquisses souvent confuses, prépare un travail pénible, lorsqu'il faut démêler ce qui vaut la peine d'être choisi, & ce qu'il faut encore y corriger.

C'est par cette pratique trop en usage qu'on se trouve conduit à recoudre ensemble différens fragmens de ces inventions hasardées, & cette manière de composer approche un peu de la fantaisie qu'ont eu quelques

peintres, qui, jettant à l'aventure sur une muraille différentes couleurs, y trouvoient ensuite des idées de figures ou de compositions.

Le systême & les opérations du sculpteur sont plus reglés, & indiquent l'ordre que la raison prescrit au peintre; en effet le sculpteur, qui cependant doit aussi méditer son sujet, en ébauche l'idée, au moyen d'une *maquette* de terre ou de cire, si docile & si flexible que les défauts qui s'y trouvent disparoissent pour ne plus se montrer à la moindre réfléxion qu'il a faite; ainsi le sculpteur court moins de risque que le peintre, en se livrant aux idées qui lui viennent; d'ailleurs le procedé plus lent force le sculpteur à méditer davantage.

Je ne prétends pas cependant vous interdire, jeunes élèves de la peinture, la satisfaction de réaliser à vos yeux les différentes idées que vous inspire un sujet; mais je vous engage à mettre toujours assez d'intervalle entre le moment où vous concevez par l'invention, & celui où vous enfantez par la *disposition*, pour que vous ayez pu considérer intellectuellement d'une façon distincte, & non pas vague & confuse, l'ensemble de votre production.

Je ne vous parlerai pas des *dispositions*, prises dans le premier sens que j'ai traité dans cet article. Il n'y a pas de conseils à vous donner sur cet objet; vous êtes passifs, & c'est aux Maîtres seuls qu'on pourroit recommander les soins, que souvent ils négligent, de démêler & de diriger les dons de la nature. Ce que nous devons attendre d'eux, c'est qu'ils cultivent vos *dispositions* & qu'ils les déterminent à votre plus grand avantage. Ce qu'ils peuvent vous demander à leur tour, pour ce même avantage, c'est que, lorsque

vos *dispositions* leur sont connues & vous sont dévoilées, vous vous fassiez justice en prenant, si ces *dispositions* sont incomplettes, un genre subordonné ou une profession qui vous rende un citoyen utile; car après les désœuvrés qu'on peut regarder comme les plus nuisibles aux sociétés, ceux qui leur sont les moins profitables & les plus incommodes, sont ceux qui suivent avec obstination des états pour lesquels ils n'ont point de *dispositions*; mais ils ne sont pas toujours absolument coupables, car rien n'est si commun (osons le dire à ceux qui influent sur le sort des hommes par les rangs ou par les richesses) que de décider sur les *dispositions*, sans avoir les connoissances & le jugement nécessaires pour une décision aussi délicate & aussi importante.

Aussi, pour l'ordinaire, jugent-ils aussi légèrement en bien, les talens naissans, qu'en mal, les talens formés. De ces jugemens, les premiers sont faux, les seconds sont injustes. Mais d'où vient ce penchant qu'ont presque tous les hommes puissans à décider ainsi sans connoissance & sans justice? Il naît de l'habitude de protéger, & de l'attrait qu'a pour eux le caractère de protecteur, parce qu'il paroît établir ou confirmer la supériorité qui les flatte.

Au reste, dans la plupart de ceux qui protègent les talens, parce qu'ils les payent, c'est vanité: dans ceux qui protègent par l'ascendant des titres & des rangs, c'est orgueil: il faut se rappeller que la vanité est la foiblesse de vouloir passer pour avoir des avantages qui nous manquent; & l'orgueil, la foiblesse de croire de bonne foi posséder des avantages que nous n'avons pas. (*Article de M.* WATELET).

DISTRIBUER, c'eſt diſpoſer, arranger les objets & les effets de lumiere dans un tableau, de façon qu'il en réſulte un grand effet. On dit : *Ce peintre entend bien à diſtribuer ſes grouppes, ſes lumieres.*

DISTRIBUTION ſe dit des objets & des lumieres diſtribués dans un tableau. Il faut remarquer que lorſqu'on dit, *une belle diſtribution*, on entend celle des objets & des lumieres, au lieu que, ſi l'on n'entend parler que d'une, il faut la ſpécifier. *Article de l'ancienne Encyclopédie.*

DIVERSITÉ (ſubſt. fém.), c'eſt cette partie économique de la peinture qui tient notre eſprit attaché & qui attire notre attention par l'art qu'a le peintre de varier dans les perſonnages d'un tableau l'air, l'attitude & les paſſions qui ſont propres à ces perſonnages : tout cela demande néceſſairement de la *diverſité* dans l'expreſſion, & la choſe eſt praticable. Il y a, par exemple, une infinité de joies & de douleurs différentes, que l'art ſait exprimer par l'âge, par le ſexe, par le tempéramment, par le caractère des nations & des particuliers, par la qualité des perſonnes & par mille autres moyens : mais cette *diverſité* doit être vraie, naturelle, placée, & liée au ſujet ; il faut que toutes les figures paroiſſent être rangées & poſées d'elles-mêmes ſuivant leur caractère, ſans travail & ſans affectation. Nous ne manquons pas de modeles en ce genre, mais il n'y en a point de plus admirables que le tableau de la *Meſſe du Pape Jules*, celui d'*Attila* & l'*Ecole d'Athènes*, trois chefs-d'œuvre de Raphael, trois compoſitions ſublimes qui n'appartiennent qu'à lui. Comme

la *diversité* de la nature est infinie, la *diversité* de l'imitation peut l'être de même ; cependant il n'est pas possible de donner des règles pour enseigner l'art de diversifier les personnages d'un tableau, leurs attitudes, leurs passions : c'est au génie à imaginer ; les avis ne peuvent suppléer au génie. (*Article de M. le Chevalier de* JEAUCOURT *dans l'ancienne Encyclopédie.*) Nous ajouterons plusieurs choses à cet article sous le mot VARIÉTÉ.

D O

DOUX (adj.) Il se dit de l'effet. L'effet d'un tableau est *doux* quand des passages insensibles conduisent des clairs aux bruns, quand toutes les couleurs sont amies, quand on ne passe d'une couleur à une autre que par des nuances. L'effet très-*doux* ne peut être très-*piquant*. Le *doux* & le *piquant* sont deux moyens différens de plaire. Le *doux* est opposé au vice de la *dureté* & à la vertu de la *fierté*. Le mot *doux* s'emploie aussi en parlant des affections de l'ame : on dit une expression *douce*. Les affections *douces* sont les plus difficiles à rendre ; parce que les traits caractéristiques en sont bien moins prononcés que ceux des passions fortes. C'est l'art d'exprimer les affections *douces* qui met Raphael & un petit nombre d'autres peintres fort au-dessus de leurs rivaux. Elles ajoutent un nouvel intérêt à la beauté qui est altérée par les passions violentes. (*Article de M.* LEVESQUE.)

D R

DRAPER, couvrir une figure de draperies. Pour bien *draper*, il faut que les plis soient grands & en petit nombre, parce que les grandes formes produisent les

les grandes maſſes d'ombres & de lumières, & parce que de petites formes multipliées égarent la vue & partagent l'attention. Si le caractère des vêtemens & des étoffes exige de petits plis, ils doivent au moins être diſtribués par grouppes, enſorte qu'un grand nombre de petits plis ne ſoient que des parties ſubordonnées d'une même maſſe formée par un pli principal, & que les plis ſubalternes ayant moins de profondeur, ne nuiſent pas à l'effet général de la lumière.

Nous avons obſervé ailleurs que les couleurs des draperies peuvent contribuer à l'harmonie du tout enſemble & ſuppléer aux effets que le clair-obſcur ne peut produire ſeul. Ajoutons que les principes du clair-obſcur doivent préſider ou règler du moins l'art de *draper*. Si l'on ombroit trop fortement les plis des étoffes qui couvrent les membres frappés de la lumière, il ſembleroit que ces plis entrent dans ces membres eux-mêmes & les coupent.

Les draperies contribueront à la vie, au caractère, à l'expreſſion des figures, ſi tous les mouvemens des plis annoncent le mouvement plus vif ou plus tranquille de ces figures. La couleur & le genre des étoffes concourront à l'expreſſion générale : on n'introduira pas des draperies fines & brillantes dans un ſujet triſte ou terrible. Thyeſte ne ſera pas vêtu de couleurs gaies dans le moment où il entend en quelque ſorte gronder dans ſes entrailles les chairs de ſon fils qu'il vient de dévorer. La couleur des vêtemens de Porcie ne rejouira pas les yeux, lorſque l'ame du ſpectateur doit être ſaiſie de triſteſſe, en la voyant avaler des charbons ardens. Mais dans un ſujet qui ne doit inſpirer que de la gaieté, toutes les draperies ſeront brillantes & légères.

Les draperies doivent aussi s'accorder avec l'âge & le caractère des figures qu'elles revêtent. Des couleurs gaies, de légères étoffes conviennent à la jeunesse; des couleurs sombres, des étoffes épaisses à l'âge avancé. Un personnage grave & austère ne sera pas vêtu comme un personnage léger ou voluptueux. Une princesse majestueuse, une sage mère ne se confondront point par leurs vêtemens avec une courtisanne.

Si l'on objecte que la nature ne s'accorde pas généralement avec ces principes, on répondra que ces principes se rapportent à l'idéal de l'art, & que c'est à l'idéal que l'art doit sa perfection.

L'artiste représente-t-il une figure qui vole dans l'air; il doit faire reconnoître par la draperie si elle monte ou si elle descend. Si elle monte, une colomne d'air supérieur pèse sur la draperie; si elle descend, une colomne d'air inférieur la soutient & la soulève. Les plis posés sur chaque membre, & le jeu général de la draperie doivent aussi indiquer si la figure est en action ou si elle vient d'être en action, si l'action est à son commencement ou à sa fin, si le mouvement a été lent, vif ou violent. Tout cela tient à l'observation, à l'imitation de la nature, mais en même temps tout cela tient à l'idéal, puisqu'on ne peut le copier sur la nature. L'artiste ne peut pas poser, pour le copier à loisir, un modèle qui s'envole, qui court, qui se remue avec plus ou moins de violence.

» La richesse des draperies & des ornemens qui » sont dessus, dit de Piles, fait une partie de leur » beauté, quand le peintre en sait faire bon usage. » Sensible à l'éclat de l'école Vénitienne, de Piles aimoit les étoffes riches & ornées. Il avoit cependant le

bon esprit de sentir que ces ornemens, ces fleurs, ces dessins des étoffes ne convenoient pas aux vêtemens dont on couvre les divinités, & que leurs draperies ne doivent être riches que de la grandeur & de la noblesse des plis qu'elles forment. Cette juste observation auroit pu le conduire plus loin & lui faire reconnoître que, dans les sujets qui portent en eux-mêmes leur grandeur, ces ornemens sont également déplacés, que ces sujets ne doivent être parés que de leur propre noblesse & de l'expression qui leur convient, & que l'art subalterne des fabriquants d'étoffes n'est pas digne, dans le genre sublime, de s'associer avec l'art de la peinture.

Si quelquefois le peintre fait un usage discret des belles étoffes, c'est parce qu'elles offrent de beaux tons & de beaux plis, & non parce qu'elles sont ornées de belles fleurs. Il ne doit pas oublier enfin que, dans les sujets de l'histoire ancienne, il ne peut guère employer les étoffes de soie sans pécher contre le costume, puisque, dans l'antiquité, elles n'étoient fabriquées que par les Seres.

La vanité se pare, la vraie grandeur est simple, & c'est la grandeur véritable que le grand peintre doit représenter : c'est la belle nature physique & morale qui est l'objet de son imitation. L'idéal de l'art ne consiste pas à faire Hélene riche, mais à la faire belle. Moins un sujet aura d'ornemens étrangers, & plus il sera beau si l'artiste a du génie. Une belle femme, noblement drapée d'une étoffe simple, sera bien plus noble dans un tableau, que si elle étoit chargée de perles, d'or & d'étoffes précieuses. Quelquefois, dans la nature, un Roi cherche à soutenir sa

majesté par la richesse de ses vêtemens; mais, dans l'art, un Roi ne doit être grand que de sa majesté personnelle, & c'est cette majesté que l'artiste s'efforce d'exprimer. Assuérus est moins paré & logé moins richement, mais il est bien plus grand dans le tableau du Poussin que dans celui de de Troyes.

Il est inutile de recommander aux peintres de ne pas se livrer à faire des draperies *de pratique*; c'est-à-dire, sans consulter la nature. Il y en a eu qui prétendoient savoir les draperies par cœur; mais on ne peut douter, que la nature ne leur eût offert, dans cette partie si variée, bien des choses qu'ils ne savoient pas, ou qui ne se représentoient pas à leur mémoire.

L'usage de l'Ecole Romaine qui dessinoit les draperies d'après nature, & les peignoit d'après ces dessins, ne doit pas être adopté par les coloristes, parce que la nature, suivant le caractère des étoffes, produit des tons & des lumières qui donnent à l'ouvrage plus de perfection & de vérité. Cependant Raphaël, qui s'est conformé à cet usage, est resté le premier maître dans l'art de jetter les draperies & de donner aux plis le plus bel ordre. Il est même parvenu, dans cette partie, jusqu'à la beauté idéale. Il est enfin le plus grand peintre de draperies, comme les Vénitiens sont les plus grands peintres d'étoffes.

Ecoutons sur la manière de drapper de ce grand artiste, un artiste qui l'a beaucoup étudié, le célèbre Mengs.

Raphaël, dit-il, imita d'abord la manière de draper du Pérugin son maître; il perfectionna cette manière en étudiant les ouvrages de Masaccio, & sur-tout de Fra-Bartolomeo, & quitta entièrement le goût de

l'école d'où il etoit sorti quand il eût vu l'antique. Ce fut dans les bas-reliefs de l'antiquité qu'il découvrit le grand goût du jet des draperies, & il ne tarda pas à l'introduire.

Il découvrit, par les principes des anciens, que le nud est la partie principale, que les draperies doivent être seulement regardées comme une partie accessoire, & qu'elles sont destinées à le couvrir & non à le cacher; qu'elles doivent être nécessaires & non de caprice; que par conséquent le vêtement ne doit être ni trop étroit, parce qu'il gêneroit les membres, ni trop ample, parce qu'il les embarrasseroit, mais que l'artiste doit le conformer à la grandeur & à l'attitude de la figure qui est censée le porter.

Il comprit que les grands plis doivent être placés sur les grandes parties du corps, & ne doivent pas être hachés par de petits plis subordonnés; que quand la nature du vêtement exige ces petits plis, il faut leur donner peu de saillie, afin qu'ils cèdent toujours à ceux qui indiquent des parties principales.

Il fit donc ses draperies amples, sans plis inutiles, avec des courbures à l'endroit des articulations. Ce fut la forme du nud qui lui indiqua celle des plis de la draperie, & sur de grands muscles il formoit de grandes masses. Quand une partie s'offroit en raccourci, il la couvroit du même nombre de plis qu'elle eût eu si elle avoit été droite, mais il présentoit ces plis en raccourci comme la partie qu'ils couvroient.

Il se garda bien de donner à une draperie volante, & qui ne couvroit rien, la forme ou la grandeur de quelque partie du corps. Il y établissoit des yeux grands & profonds, & donnoit aux plis des formes qui ne

pouvoient faire d'équivoques avec celles d'aucun membre.

Il ne cherchoit pas à placer des plis élégans; mais des plis nécessaires à bien représenter la partie qu'ils couvroient. Les formes en sont aussi différentes que le sont entr'elles celles des muscles. Jamais elles ne sont ni rondes ni quarrées.

Il a donné aux parties saillantes de plus grands plis qu'à celles qui fuyent, & n'a jamais placé de grands plis sur une partie raccourcie, ni de petits plis sur une partie développée.

C'étoit sur les inflexions qu'il plaçoit les grands yeux & les coupes profondes. Il évitoit que deux plis d'une même forme, d'une même grandeur, se trouvassent à côté l'un de l'autre.

On voit que l'air est la cause générale du mouvement de ses draperies volantes; elles ne sont pas, comme ses autres draperies, tirées & applaties par leur poids.

Il a laissé appercevoir quelquefois les bords de ses draperies, pour montrer que ses figures ne sont pas habillées d'un simple sac. La forme des parties principales, & le poids spécifique de l'air sont les causes de ses plis.

On reconnoît dans ses ouvrages, par les plis de la draperie, quelle étoit, l'instant d'auparavant, l'attitude de la figure, & si, par exemple, un bras étoit étendu ou replié avant l'action actuelle. C'est une expression qu'il a toujours cherché à rendre, parce qu'elle est dans la nature; c'est aussi dans la nature qu'il faut l'étudier : on ne la trouveroit pas dans le repos parfait du mannequin.

Quand les draperies ne couvrent les membres qu'à demi, & qu'elles ne couvrent, par exemple, qu'im-

parfaitement une jambe ou un bras, il a eu soin qu'elles coupassent obliquement le membre qu'elles laissent en partie découvert.

Ses plis sont de forme triangulaire. La cause de cette forme est dans la nature : toute draperie tend à s'élargir & s'étendre, & comme en même tems son propre poids l'oblige à se replier sur elle-même, elle s'étend d'un autre côté, ce qui forme des triangles.

Il a reconnu que les mouvemens du corps & de ses membres sont les causes de la situation actuelle de la draperie & de la formation de ses plis : toute sa pratique n'est qu'un développement & une démonstration de cette théorie, & toute manière de draper contraire à cette observation sera vicieuse. (*Article de M.* LEVEQUE).

DRAPERIE. Dans l'art de la Peinture, dont le but est d'imiter tous les corps qui tombent sous le sens de la vue, l'objet le plus noble & le plus intéressant est la représentation de l'homme. L'homme, par un sentiment qui naît ou de la nécessité ou de l'amour-propre, a l'usage de couvrir différentes parties de son corps : l'imitation des différens moyens qu'il employe pour cela, est ce qu'on désigne plus ordinairement par le mot *draperie* ; mais comme les peintres qui choisissent la figure humaine pour le terme de leurs imitations, sont divisés en plusieurs classes, l'art de draper me paroît susceptible d'une division par laquelle je vais commencer.

Peindre la figure est une façon générale de s'exprimer, qui s'applique à tous ceux qui s'exercent à peindre le corps humain. Les uns entreprennent d'imi-

cer particulièrement les traits du visage & l'habitude du corps, qui nous font distinguer les uns des autres, & cela s'appelle *faire le portrait*. Les autres s'attachent à imiter les actions des hommes, plutôt que le détail exact de leurs traits différens; mais ces actions sont de plusieurs genres : elles sont ou nobles ou communes, ou véritables & historiques, ou fabuleuses & chimériques, ce qui exige des différences dans la manière de *draper*. Les *draperies* doivent donc en premier lieu être convenables au genre qu'on traite, & cette loi de convenance qui, en contribuant à la perfection des beaux-arts, est destinée à retenir chaque genre dans des bornes raisonnables, ne peut être trop recommandée aujourd'hui à ceux qui les exercent. Il seroit à souhaiter que, gravée dans l'esprit du peintre de portrait, elle le fût aussi dans l'esprit de ceux qui se font peindre; ces derniers choisissant un vêtement convenable à l'état qu'ils exercent, éviteroient des inconséquences & des contrastes bizarres & ridicules, tandis que le peintre assortissant les étoffes, les couleurs & l'habillement à l'âge, au temperament & à la profession de ceux qu'il représente, ajouteroit une plus grande perfection à ses ouvrages, par un ensemble & une convenance sur lesquels il doit fonder leurs succès.

Le second genre dont j'ai parlé & qui s'exerce à représenter des actions communes, mais vraies, se sous-divise en une infinité de branches qu'il est inutile de parcourir. En général, les peintres de cette classe doivent conformer leurs *draperies* aux modes règnantes, en donnant aux vêtemens qui sont à l'usage des acteurs qu'ils font agir, toute la grace dont ils sont susceptibles, & la vérité qui peut en indiquer les différentes parties.

Je passe à l'ordre le plus distingué : c'est celui des artistes qui représentent des actions nobles, vraies ou fabuleuses ; on les appelle *peintres d'histoire*. Cette loi de convenance que j'ai recommandée, les oblige à s'instruire dans la science du *costume*. Cette exactitude historique fera honneur à leurs lumières & rejaillira sur leur talent ; car sans entrer dans une trop longue discussion, je dois dire à l'avantage des artistes qui observent avec succès la sévérité du *costume*, que très-souvent la gène qu'il prescrit, s'étend sur l'ordonnance de la composition. Le génie seul est capable de surmonter cette difficulté, en alliant l'exactitude de certains habillemens peu favorables aux figures, avec la grace qu'on est toujours en droit d'exiger dans les objets imités.

Ce n'est pas assez que les *draperies* soient conformes au *costume* de l'action représentée, il faut en second lieu qu'elles s'accordent au mouvement des figures ; troisièmement, qu'elles laissent entrevoir le nud du corps, & que, sans déguiser les jointures & les emmanchemens, elles les laissent deviner & sentir par les dispositions des plis.

Reprenons cette division, qui embrassera les préceptes qui me paroissent les plus essentiels sur cette partie.

L'exactitude du *costume* ne doit pas être portée à un excès trop gênant ; pour ne pas tomber dans cet abus, le peintre doit éviter également de s'en rapporter sur ce point aux savans qui font leur unique étude de l'antiquité, & aux gens du monde qui n'ont presque aucune idée de cette partie intéressante de l'histoire. Si, trop docile, il consulte ces hommes frivoles qui ne jugent que par un sentiment que les préjugés falsifient & qui, bornés au présent, n'ont jamais ajouté à leurs jouissances le tems passé ni l'avenir, il habillera Cyrus

indifféremment à la Romaine ou à la Grecque, & Caton, plein de l'idée de l'immortalité, se poignardant pour ne pas survivre à la République, sera paré du déshabillé d'un François de nos jours. D'un autre côté, le savant critique, qui, passant sa vie à approfondir les points épineux d'une érudition obscure, a émoussé en lui le goût des arts & les sensations des plaisirs qu'ils procurent, sera plus choqué de voir dans un tableau manquer quelque chose aux armes que portoient les Horaces, qu'il ne sera touché de la vérité de leur action. Le milieu que le peintre peut garder, est de donner à une nation, aux Romains par exemple, les vêtemens qu'ils portoient dans les tems les plus célèbres de la République. Il seroit injuste d'exiger de lui ces recherches longues & pénibles par lesquelles il pourroit suivre toutes les nuances que le luxe a répandues successivement sur les habillemens de ce peuple fameux. Il aura même encore plus de liberté, lorsque le sujet d'histoire qu'il traitera, remontera à des siècles moins connus, & les tems fabuleux lui laisseront le droit d'habiller suivant son génie les dieux & les héros dont il représentera les actions. J'ajouterai qu'un peintre est plus excusable, quand, ne consultant point le *costume* d'une nation, il lui donne des *draperies* idéales, que lorsqu'il lui prête celles d'un peuple fort différent. L'ignorance peut passer à la faveur de l'imagination, comme on voit un sexe aimable nous faire excuser ses caprices par les graces dont il les accompagne.

La seconde division de cet article renferme un précepte plus général que le précédent. Les *draperies* doivent être conformes au mouvement des figures qui les portent ; elles doivent l'être aussi au caractère du sujet que l'on traite.

Peu de perſonnes, à moins qu'elles ne ſoient initiées dans les myſtères de l'art de peindre, imaginent de quelle importance eſt dans une compoſition la partie des *draperies*. Souvent c'eſt l'art avec lequel les figures d'un ſujet ſont drapées, qui eſt la baſe de l'harmonie d'un tableau, ſoit pour la couleur, ſoit pour l'ordonnance. Cet art contribue même à l'expreſſion des caractères & des paſſions ; & ſi quelqu'un venoit à douter de cette dernière propoſition, qu'il réfléchiſſe un moment ſur ce que les habits des hommes qui ſe préſentent à nos yeux, ajoutent ou ôtent continuellement dans notre eſprit à l'idée que nous prenons d'eux. Dans l'imitation des hommes, l'habillement concourra donc, avec l'expreſſion de la figure, à confirmer ſon caractère; conſéquemment un miniſtre de la religion auquel vous voulez donner une expreſſion reſpectable, ſera vêtu de façon que les plis de ſes *draperies* ſoient grands, nobles, majeſtueux, & qu'ils paroiſſent agités d'un mouvement lent & grave. Les vêtemens des vieillards auront quelque choſe de lourd, & leur mouvement ſera foible, comme les membres qui les agitent; au contraire, le voile & la gaze dont une nymphe eſt à demi-couverte, ſembleront le jouet des zéphirs ; & leurs plis répandus dans les airs, céderont à l'impreſſion d'une démarche vive & légère.

J'ai dit que cette diſpoſition des *draperies*, & leurs couleurs, renfermeroient ſouvent la clef de l'harmonie d'un tableau. Je vais rendre plus claire cette vérité, que ceux qui ne ſont pas aſſez verſés dans l'art de peindre, ne pourroient peut-être pas développer.

L'harmonie de la couleur dans la peinture, conſiſte dans la variété des tons que produit la lumière & dans l'accord que leur donnent les jours & les ombres. Il

roît des couleurs qui se font valoir, il en est qui se nuisent ; en général, les oppositions dures que produisent les couleurs tranchantes ou les lumières vives & les ombres fortes, brusquement rapprochées, blessent les regards, & sont contraires aux loix de l'harmonie. Le peintre trouve des secours pour satisfaire à ces loix, dans la liberté qu'il a de donner aux étoffes les couleurs propres à lier ensemble celles des autres corps qu'il représente, & à les rendre toutes amies. D'ailleurs, pouvant disposer ses plis de manière qu'ils soient frappés du jour, ou qu'ils en soient privés en tout ou en partie, il rappelle à son gré la lumière dans les endroits où elle lui est nécessaire, ou bien il la fait disparoître par les ombres que la saillie des plis autorise.

Il en est de même de l'harmonie de la composition ou de l'ordonnance du sujet. S'agit-il de groupper plusieurs figures? Les *draperies* les enchaînent pour ainsi-dire, & viennent remplir les vuides qui sembleroient les détacher les unes des autres ; elles contribuent à soutenir les regards des spectateurs sur l'objet principal, en lui donnant, pour ainsi-dire, plus de consistance & d'étendue : elles lui servent de base, de soutien par leur ampleur. Un voile qui flotte au gré des vents, & qui s'élève dans les airs, rend légère la composition d'une figure, & la termine agréablement. Mais c'en est assez sur le second précepte ; passons au dernier.

Les *draperies* doivent laisser entrevoir le nud du corps &, sans déguiser les jointures & les emmanchemens, les faire sentir par la disposition des plis. Il est un moyen simple pour ne point blesser cette loi, & les excellens artistes le pratiquent avec la plus sévère exactitude. Ils commencent par dessiner nue la figure qu'ils doivent draper ; ils avouent que, sans cette

précaution, ils feroient fujets à s'égarer, & qu'ils pourroient ajouter ou retrancher, fans s'en appercevoir, à la proportion des parties dont le contour & les formes fe perdent quelquefois dans la confufion des plis.

La *draperie* n'eft donc pas un moyen de s'exempter de l'exactitude que demande l'enfemble d'une figure ni de la fineffe qu'exige le trait.

Qu'un raccourci, difficile à deffiner jufte, embarraffe un artifte médiocre, il croit cacher fa négligence ou fa pareffe fous un amas de plis inutiles. Il fe trompe: l'œil du critique éclairé remarquera le défaut, plutôt qu'il n'auroit fait peut-être, par l'affectation qu'on a mife à le cacher, & ceux en plus grand nombre, qui jugeront par fentiment, feront toujours défagréablement affectés de ce qui n'eft pas conforme à la nature. Le meilleur parti eft de furmonter la difficulté du trait par une étude férieufe du nud; alors la *draperie* devenue moins contrainte, prendra la forme que lui prefcrira le contour des membres, & fes plis fimples & débrouillés n'auront rien qui embarraffe les regards; cependant, comme il eft peu de préceptes dont on ne puiffe abufer, en les obfervant trop rigoureufement, il faut, en cherchant à fe conformer à celui-ci, c'eft-à-dire, en s'efforçant de faire fentir le nud au travers des *draperies*, ne pas tellement ferrer chaque partie du corps, que les membres gênés femblent fervir de moule aux étoffes qui y paroîtroient collées. Evitez avec un femblable foin de donner aux vêtemens une telle ampleur, qu'une figure paroiffe accablée fous le poids des étoffes, ou que, nageant, pour ainfi dire, dans une quantité de plis, elle ne paroiffe que l'acceffoire, tandis que les *draperies* deviendroient l'objet principal.

C'est ici l'occasion de réflechir un moment sur l'usage de ces petites figures, que les peintres nomment *mannequins*; parce que cet usage sembleroit devoir être au moins toleré pour l'étude des *draperies* : il semble même être consacré pour cet objet, par l'exemple de quelques habiles peintres, qui en ont fait un usage assez grand, comme le Poussin; mais si l'on doit juger de la bonté d'un moyen, n'est ce pas en comparant les inconvéniens qui peuvent en résulter, avec l'utilité qu'on en peut retirer? si cela est, je dois condamner une pratique dangereuse pour un art qui n'a déja que trop d'ecueils à éviter. Mais entrons dans quelque détails.

Les peintres qui avouent qu'on ne peut parvenir à dessiner correctement la figure qu'en l'étudiant sur la nature, trouvent moyen de surmonter dans cette étude la difficulté qu'oppose à leurs efforts cette mobilité naturelle qui fait qu'une figure vivante ne peut demeurer dans une assiette invariable; ils surmontent aussi celle de l'instabilité de la lumiere, qui, pendant qu'ils peignent une figure nue, se dégrade, s'affoiblit ou change à tout instant. Comment ces mêmes artistes regardent-ils comme insurmontables ces mêmes difficultés, lorsqu'elles ont pour objet l'étude d'une *draperie*? pourquoi la fixer sur une représentation incorrecte, froide, inanimée, &c, dans l'esperance d'imiter plus exactement la couleur & les plis d'un satin, renoncer à ce feu qui doit inspirer des moyens prompts de représenter ce qui ne dois être que peu d'instant sous les yeux?

Ce n'est pas tout : l'artiste s'expose à donner enfin dans les pièges que lui tend une figure, dont les formes ridicules parviennent insensiblement à se glisser dans le tableau & à rendre incorrectes, ou froides &

inanimées, celles que le peintre avoit empruntées d'une nature vivante & régulière. Qu'arrive-t-il encore ? L'étoffe étudiée sur le *mannequin*, & bien plus terminée que le reste du tableau, détruit l'unité d'imitation, dépare les différens objets représentés, & ce satin, si patiemment imité, offre aux yeux clairvoyans une pesanteur de travail, ou une molesse de touche qui fait bien regretter le tems qu'un artiste a employé à ce travail ingrat. C'est Titien, Paul Véronèse, & sur-tout Vandick qu'il faut suivre. Les *draperies* de ce dernier sont légères, vraies & faites avec une facilité qui indique un artiste supérieur à ces détails. Examinez de près son travail & sa touche : vous voyez combien peu les étoffes les plus riches lui ont coûté ; à la distance nécessaire pour voir le tableau, elles l'emportent sur les plus patiens & les plus froids chefs-d'œuvre de ce genre. Le moyen d'arriver à ce beau faire, est d'étudier cette partie en grand, & de donner à chaque espèce d'étoffe la touche qui en rappelle le caractère sans se laisser égarer & se perdre dans la quantité de petites lumières, de demi-teintes, d'ombres que présente une *draperie* immuable apprêtée sur un *mannequin*, & posée trop près de l'œil.

Je vais finir par une réflexion sur la maniere de *draper* des sculpteurs anciens. Presque toutes leurs figures paroissent drapées d'après des étoffes mouillées. Ces étoffes sont distribuées en différens ordres de petits plis, qui laissent parfaitement distinguer les formes du corps ; ce qui n'est cependant pas si général, qu'il n'y ait quelques exceptions, & qu'on n'ait trouvé des morceaux de sculpture grecque traités dans une manière plus large pour les *draperies*, & telle qu'elle convient à la peinture. En conseillant aux peintres de ne pas

[redacted]

imiter servilement l'antique dans la manière de *draper*, il s'en faut bien que je prétende la blâmer. Les anciens sont assez justifiés par ce qui est arrivé quelquefois à nos statuaires, lorsque voulant affecter une grande manière & des plis grands & simples, ils ont laissé le spectateur incertain, si ce qu'il voyoit étoit l'imitation des accidens d'un rocher ou des plis flexibles d'une étoffe. En effet, rien n'étant plus éloigné de la flexibilité & de la légèreté d'une gaze ou d'un taffetas, que l'apparence que nous offre une surface de pierre ou de marbre, il faut choisir dans les accidens des *draperies* ce qui doit caractériser davantage leur souplesse & leur mobilité, sur-tout ne pouvant y ramener l'esprit par l'éclat, la variété des couleurs & par le jeu de la lumière. (*Article de M.* Watelet).

DU

DUR (adj.) Un tableau est *dur* lorsque les choses sont marquées par des lumières & des ombres trop fortes & trop voisines les unes des autres. Un dessin est *dur* quand les parties du contour ou de l'intérieur sont trop prononcées, & que la peau ne recouvre ni les muscles, ni les attaches, ni les jointures : ce qui est souvent arrivé à d'habiles artistes, pour avoir trop affecté de montrer leur science en anatomie. Le dessin peut aussi être *dur*, comme un tableau, par le défaut de passages qui conduisent doucement de la lumière aux ombres. Il peut encore être *dur* de crayon, si les hachures trop fortes ne sont pas adoucies par un grené qui leur serve de fond. (*Extrait en grande partie de l'ancienne Encyclopédie*).

Fin du Tome premier.







